

100.-

DIE GRAPHIK DER NEUZEIT

DIE GRAPHIK DER NEUZEIT

VOM ANFANG DES XIX. JAHRHUNDERTS
BIS ZUR GEGENWART

VON

CURT GLASER

BEI BRUNO CASSIRER * BERLIN 1923

MIT 486 ABBILDUNGEN

6.—10. TAUSEND

VORWORT

Das Wort Graphik umschließt seiner eigentlichen Bedeutung nach alles „Geschriebene", will sagen Gezeichnete, überhaupt. Der Sprachgebrauch engte es ein auf Werke gedruckter Kunst, auf Kupferstich und Radierung, Lithographie und Holzschnitt, die es zusammenfassend bezeichnet. Eine Geschichte der Graphik seit dem Jahre 1800, wie sie hier vorgelegt wird, stellt also nicht eine Geschichte der zeichnenden Künste überhaupt, sondern eine Geschichte der gedruckten Kunst in diesem Zeitraume dar. Eine Geschichte der zeichnenden Künste wäre ein Ausschnitt der Kunstgeschichte, eine überall gleichlaufende Ergänzung einer Geschichte der Malerei. Denn alle Maler haben gezeichnet. Aber keineswegs alle Künstler haben sich auf dem Gebiete der Graphik betätigt. So bleibt der Ausschnitt ein zufälliger, ein in vieler Hinsicht unvollständiger. Abgesehen davon, daß wesentliche Künstler, ja ganze Kunstrichtungen ausfallen müssen, liegt überdies die Gefahr einer Wertverschiebung insofern nahe, als Spezialisten der Technik in diesem Rahmen eine Bedeutung heischen, die ihnen in einem allgemeinen Zusammenhang nicht zukommen würde, während große Künstler mit bescheidenen Gelegenheitsarbeiten beiseite stehen.

Es wurde versucht, diesen im Stoffe gegebenen Widerspruch einigermaßen auszugleichen. Auf die Einbeziehung der reproduktiven Graphik, die im Verlaufe des 19. Jahrhunderts in außerordentlich hoher Schätzung stand, ist nahezu gänzlich verzichtet worden. Es ist ausschließlich von Originalgraphik die Rede, und die künstlerische Leistung, nicht die technische Meisterschaft gibt den entscheidenden Maßstab.

Trotzdem war es notwendig, immer wieder vom Technischen auszugehen, da der Begriff, nach dem der Stoff abgegrenzt, nach dem er also auch gegliedert werden mußte, ein technischer ist. Die Einteilung mußte in erster Reihe den Sonderarten des Bilddrucks folgen, was nicht immer ohne Zwang geschehen konnte. Folgerichtig hätten Künstler, die sich wechselnd der Radierung, des Holzschnittes oder der Lithographie bedienten, an drei verschiedenen Stellen behandelt werden müssen. Diesem größeren Übel wurde das kleinere der nicht überall reinlichen Scheidung der Kapitel vorgezogen.

Wie die Grenzen des Materiales, so konnten die der Zeit nicht immer vollkommen innegehalten werden. Einer ersten, nicht eben starken Blüte der Originalradierung in den frühen Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts folgt, beginnend im Ausgang des zweiten Jahrzehntes, die Hochflut der Lithographie, die um 1840 bereits wieder abebbt, wenngleich der bedeutendste aller Meister des Faches, Daumier, bis um 1870 der Technik treu blieb. Im vierten Jahrzehnt setzt der Siegeszug des neuen Buchholzschnitts ein, der nach kurzer Blütezeit raschem Niedergange verfällt, obwohl Menzel noch in den späten sechziger Jahren eine Reihe meisterlicher Holzschnitte entworfen hat. Im sechsten Jahrzehnt erwacht, zuerst in Frankreich und bald danach in England, ein neues Interesse für die Radierung, das seither nicht wieder erloschen ist. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lassen weniger noch als zuvor die Techniken sich voneinander scheiden, die im Werke bedeutender Künstler eng verbunden miteinander erscheinen. So nähert sich die Teilung der Kapitel nun der allgemein kunstgeschichtlichen Disposition, insofern wenigstens, als die nationale Zusammengehörigkeit für die Zusammenfassung der Gruppen entscheidend wird. Um das Jahr 1890 setzt die zweite Blütezeit der Lithographie ein, der in kurzem Abstande die Anfänge eines neuen Holzschnitts folgen. In Deutschland besonders schwillt die bis zur Jahrhundertwende bescheidene Produktion nun gewaltig an, so daß gerade hier jetzt eine Geschichte der Graphik zu einer Geschichte der zeichnenden Künste in einem allgemeineren Verstande wird.

Trotzdem wurde darauf verzichtet, der Lockung Folge zu leisten, die Darstellung gegenwärtigen Kunstschaffens allzusehr auszudehnen. Was noch nicht dem Strome des Werdens entstiegen ist, entzieht sich notwendig der historischen Betrachtung. Im Rahmen einer geschichtlichen Darstellung können die Erscheinungen der unmittelbaren Gegenwart nur in allgemeinen Zügen umschrieben werden. Gegenüber dem historisch Gewordenen ist allzu subjektive Kritik nicht am Platze. Wo die Geschichte noch nicht des Amtes der Sichtung gewaltet hat, ist der Einzelne darauf angewiesen, allein nach dem Maßstab des eigenen Urteils zu werten. Der Verfasser ist sich bewußt, von dem Rechte subjektiver Kritik in den abschließenden Kapiteln ausgiebigen Gebrauch gemacht zu haben. Möglichste Vollständigkeit konnte hier noch weniger als in der Darstellung früherer Epochen das Ziel sein. Persönlichkeiten, die als die führenden erscheinen, herauszuheben, wurde für nutzbringender erachtet als eine Aufzählung vieler Namen.

INHALT

DIE ERSTE HÄLFTE DES XIX. JAHRHUNDERTS

DIE ZWEITE HÄLFTE DES XIX. JAHRHUNDERTS

DEUTSCHLAND

DER ANFANG DES XX. JAHRHUNDERTS

DIE ERSTE HÄLFTE DES XIX. JAHRHUNDERTS

Radierung



KUPFERSTICH UND RADIERUNG



ie Wende des 18. Jahrhunderts bezeichnet einen Markstein in der Geschichte der Kunst. Niemals zuvor hat sich das Neue vom Alten so jäh geschieden wie in den Zeiten der großen politischen Umwälzungen, die eine neue Schichtung der Gesellschaft und eine neue Phase der europäischen Zivilisation heraufführten.

In jedem Teilgebiete des kulturellen Daseins spiegelt sich gleichermaßen dieser tiefgreifende Wandel, und eine Geschichte der graphischen Künste kann mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts neu einsetzen, da neues Wollen neue Mittel zeugte, alte Verfahren erstaunlich rasch der Vergessenheit anheim fielen und technische Erfindungen den veränderten Bedürfnissen eines neuen Zeitalters entgegenkamen.

Kupferstich und Radierung hatten seit ihrer Entstehung und ersten Blüte im 15. und 16. Jahrhundert mannigfache Veränderung erfahren. Die Grabstichelarbeit, in der einstmals Dürer seine Meisterschöpfungen niedergelegt hatte, war längst zu einer Angelegenheit spezialistisch erzogener Techniker geworden.

Rubens gab ihr in der Stecherschule, die er begründete, die entscheidende Wendung zu einer glänzenden Bildreproduktion, der der Kupferstich bis in seine letzten Ausläufer dienstbar geblieben ist.

Die Radierung war seit der Zeit ihrer reichsten Blüte, die im Zeichen Rembrandts stand, niemals ganz vergessen worden. Das 18. Jahrhundert zeugte Meisterwerke höchsten Ranges im Bereiche der Originalradierung. Aber sie fanden wenig Beachtung neben der glänzenden Entfaltung neuer Verfahren des Kupferdrucks. Zunächst lag es nahe, Radierung und Kupferstich zu vereinen. Neben der reinen Form des klassischen Linienstichs feierte diese Mischgattung besonders im Kreise der von Gérard Audran begründeten Richtung, die in der Wiedergabe Watteauscher Gemälde ihre vornehmste Aufgabe fand, die höchsten Triumphe.

Blieb aber hier das einzige Ausdrucksmittel noch immer die Linie, und bestand die Kunst wesentlich in der selbständigen Umsetzung einer flächenhaft wirkenden Malerei in das grundsätzlich verschiedene Material, so erlaubten die neu erfundenen Verfahren der Aquatinta, Schabkunst, Crayon- und Punktiermanier, auch im Druck Flächenwirkungen zu erzielen und sowohl Tuschlagen wie Kreidestriche nahezu täuschend nachzuahmen. Unter dem Begriff der Radierung lassen sich diese Techniken nicht ohne Zwang zusammenfassen, auch bedeutet es nicht mehr das wesentliche Merkmal der Unterscheidung, ob mit Ätzwasser auf chemischem oder mit verschieden konstruierten Werkzeugen auf mechanischem Wege die Platte angegriffen wird. Entscheidend ist, daß die Aufgabe des reproduzierenden Stechers nicht mehr in einer Übersetzung des Vorbildes, sondern in seiner mehr oder weniger täuschenden Nachahmung besteht, daß nicht die künstlerische Einfühlung in das Original, sondern die technische Erfahrung und handwerkliche Geschicklichkeit den Erfolg gewährleistet.

Es ist begreiflich, daß diese Form der Aufgabestellung notwendig auch zu dem Wunsche nach Einbeziehung der Farbe in das Reproduktionsverfahren führen mußte, da eine möglichst allseitig treue Wiedergabe des Vorbildes gefordert war. Eine Bewegung, die bereits im 17. Jahrhundert eingesetzt hatte, erreichte jetzt ihre Höhe in den Meisterleistungen des französischen Farbenstiches. Die reproduzierende Technik gelangte zu einem bisher unerhörten Grad der Vervollkommnung. Man war imstande, die feinsten Aquarelltöne ebenso vollkommen im Druck wiederzugeben wie den weichen Strich der Kreide. Die Wiedergabe von Zeichnungen, die in den neuen Verfahren

sich beinahe täuschend nachahmen ließen, wurde zu einer viel geübten Spezialität. Man vervielfältigte die beliebten Vorlagen Bouchers in ebenso großer Zahl wie die Zeichnungen alter Meister, die in umfangreichen Serien erschienen.

Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts vollzieht sich auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste ein tiefgreifender Umschwung. Alle die aufs höchste ausgebildeten reproduktiven Techniken geraten fast genau mit dem Einsetzen des neuen Jahrhunderts in Verfall, um im Laufe weniger Jahre vollkommen zu verschwinden. Die Gründe dieser auffallenden Erscheinung sind mannigfacher Art. Soziale Momente stehen im Vordergrund. Die kostspieligen Verfahren hatten ihren Rückhalt gefunden in dem Reichtum der bevorrechteten Stände des „ancien régime". Die neue Zeit forderte billige und leicht in großer Auflagezahl herzustellende Bilddrucke. Umwälzungen technischer Art kommen hinzu. Die Lithographie wird erfunden und gestattet, mühelos die Flächenwirkungen zu erzeugen, die im Kupferdruck nur mit großem Aufwand komplizierter Methoden erreicht werden konnten. Der für den Massendruck geeignete Holzschnitt erfährt einen ungeahnten Aufschwung durch eine technische Neuerung, die ihn in die Lage versetzt, an Feinheit der Durchbildung mit der Radierung in Wettbewerb zu treten. Endlich fehlt es nicht an Motiven rein künstlerischer Art. Der farbenfeindliche Klassizismus bringt die Linie zu neuem Ansehen. Anstatt mit der weichen Kreide zeichnet der Künstler mit dem harten Stift. Die Linie gelangt zu einer Herrschaft, die in Tyrannei ausartet, zumal es nicht die ausdrucksstarke, sondern die kalligraphische Linie ist, deren harmonische Schwingung allein den Zeichner befriedigt.

Der „Linienstich" verurteilt alle Flächenwirkungen und alle Mischtechniken, die das 18. Jahrhundert mit Eifer gepflegt hatte. Er verurteilt zugleich das Streben des alten Kupferstichs nach Wiedergabe des Materialcharakters und der farbigen Oberfläche des Vorbildes. Die Kunst des Kupferstichs erstarrt in einem kahlen Linienwerk, das mit kräftigem Umriß und schablonenhaft angelegter Modellierung die Meisterwerke der klassischen Malerei in die Sprache der zeitgenössischen, farblosen Kartonkompositionen überträgt.

In Frankreich herrscht der Geist Davidscher Klarheit und Formenstrenge in den Grabstichelarbeiten des Boucher-Desnoyers, der eine neue Stecherschule begründet, die über Henriquel-Dupont in dem Meister der Feinarbeit, Gaillard, bis nahe an die Gegenwart heranreicht. In Italien wird der Erbe Volpatos der nicht minder berühmte Raffael Morghen, in dessen gestochenen

Wiedergaben allein Generationen die Werke der Meister der italienischen Hochrenaissance zu sehen gewohnt waren. Neben ihnen begründete in Mailand Longhi eine fruchtbare Stecherschule, waren in Rom Calamatta, in Parma Toschi die führenden Meister. Ebenso betätigte sich in Deutschland eine große Zahl von Kupferstechern in der Wiedergabe zeitgenössischer Gemälde wie der klassischen Bildwerke. Der Berliner Mandel, der aus der Schule Buchhorns hervorgegangen war, verfügte noch über eine vergleichsweise wandlungsfähige Technik. An den Kompositionen des Cornelius und seiner Nachfolger übten sich Merz, Gonzenbach, Thäter und andere Stecher. Man mag ihren blassen Linienstichen immerhin nachrühmen, daß sie dem Geiste und dem Formengehalt ihrer Vorbilder in ihrer Art vollkommen gerecht wurden. Als aber auch die akademische Malerei — in Düsseldorf vor allem — von der romantischen Strömung berührt wurde und zu Farbe und Helldunkel zurückkehrte, versagte die Technik des Kupferstichs, die mit Felsing zuerst diesem Wandel zu folgen sich bemühte, und die Grabsticheltechnik, die immer noch den Ruf der vornehmsten aller Reproduktionsmanieren genoß, führte hinfort nur mehr ein scheinhaftes Dasein abseits der lebendigen Kunst, bis um das Ende des 19. Jahrhunderts zugleich mit dem Aussterben ihrer letzten Vertreter auch diese Tradition endgültig erlosch.

Ist die Geschichte des Kupferstichs im 19. Jahrhundert nur die Geschichte eines Reproduktionsverfahrens und auch als solche nur ein blasses Spiegelbild einer der Strömungen, aus denen sich das reiche Netzwerk der künstlerischen Entwicklung der Neuzeit zusammensetzt, so bleibt die Radierung, auch wo sie als minder geachtete Gelegenheitsarbeit nur spärliche und vergleichsweise bescheidene Leistungen aufzuweisen hat, doch immer das unmittelbare Ausdrucksmittel schöpferischen Geistes. Neben der einstmals gefeierten Kunst der Techniker des Kupferstichs bildete sich aus noch geringen Anfängen im beginnenden 19. Jahrhundert eine neue Malerradierung, die bestimmt war, sich nach Jahrzehnten tastenden Versuchens zu höchster Blüte zu entfalten.



Francisco Goya, Aus der „Tauromaquia"
H. 96 Radierung 200×298

GOYA



n der Grenzscheide zweier Zeitalter erhebt sich, gleich einem gewaltigen Gipfel, die Kunst des Spaniers Francisco Goya, die, tief in der Vergangenheit, in den letzten Ausläufern des venezianischen Barock verwurzelt, ihre Schatten weit vorauswirft in späte Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.

Goya entstammt als Radierer der Schule des Tiepolo. Er hat in den siebziger Jahren ein paar wenig persönliche Radierungen im Geiste des Venezianers geschaffen und hat sich vor allem in reproduktiven Arbeiten nach Gemälden des Velasquez betätigt, deren im Vergleich noch schwere Materialität und räumliche Plastik er in einen leichten und zarten Gesamtton übersetzte. Er ist als Kopist weniger getreu im einzelnen, als daß er sich bemühte, neuschaffend den Gesamteindruck des Gemäldes in der Radierung wiederzugeben. Er steht als Zeichner dem Vorbilde

des älteren Meisters nicht anders gegenüber als einem Stück lebendiger Natur selbst. Er folgt nicht sowohl dem Pinselstrich als den Beziehungen der farbigen Valeurs in der Fläche, die er frei übersetzend in die Skala des Schwarz-Weiß überträgt.

Im Jahre 1778 ist die Mehrzahl, sind wahrscheinlich alle diese Radierungen nach Gemälden des Velasquez — es sind sechzehn im ganzen — entstanden. Während beinahe zweier Jahrzehnte nach dieser Zeit scheint Goya die Kupferplatte nicht mehr berührt zu haben. Die Beschäftigung als Maler füllte seine Zeit, und man sagt, daß erst Krankheit und widrige Lebensumstände ihn zu dem Zeichenstift greifen ließen, „um die durch vieles Grübeln über seine Leiden ertötete Einbildungskraft zu beschäftigen", wie er selbst im Jahre 1794 schrieb. Die Eingebungen einer fieberhaft gesteigerten Phantasie gewinnen in zahlreichen Zeichnungen Gestalt. Es entsteht der Gedanke, den phantastischen Kompositionen in einer Folge von Radierungen die endgültige Form zu geben. Vielleicht regten die „Scherzi" des Tiepolo Goya zu der Bildung seiner „Caprichos" an. Auch sie sind zuerst freie Bilderfindungen eines Malers und erst in zweiter Reihe andeutungsreiche Illustrationen. Goya will nicht erzählen und nicht belehren. Er hätte deutlicher zu sprechen vermocht, wäre es seine Absicht gewesen. „Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer", schrieb er auf ein Blatt, das ursprünglich am Anfang der Folge stehen sollte. Darum müssen alle Deutungsversuche im einzelnen zur Unfruchtbarkeit verurteilt sein. Es liegen nur Vorstellungen allgemeiner Art diesen Bildphantasien zugrunde, und es hieße, nach Goyas eigenem Wort, „die Aufgabe der Kunst mißverstehen und die Mittel, die sie dem Künstler an die Hand gibt, mißbrauchen", wenn man glaubte, daß die Darstellungen der Caprichos persönliche Satire bedeuteten.

Gewiß wird nicht nur aus den Erscheinungen der tatsächlichen Umwelt, sondern ebenso aus der geistigen Atmosphäre, in der der Künstler lebt, die Phantasie gespeist, der diese Welt abenteuerlicher Gestalten entstammt. Die politischen und sozialen Zustände seiner spanischen Heimat beschäftigen den Meister. Die gewaltigen Umwälzungen der französischen Revolution, die alle Gemüter bewegen, finden ihren Widerhall im Geiste des Malers. Er gesteht es selbst, daß er die „durch die Zeit geheiligten Vorurteile, Heuchelei und Verstellung, brandmarken" will. Er sieht Unbildung und Aberglauben des Volkes, die von schlauen Pfaffen genährt werden. Er lehnt sich auf gegen die Willkür der Machthaber und die Eitelkeit des Erfolges. Und er geißelt die



Francisco Goya, Aus den „Caprichos“
H. 28 Radierung 189×127

gemeinsamen Laster der Menschen, ihre Dummheit, ihre Faulheit, ihre Genußsucht und ihren Geiz. Beinahe die Hälfte der Blätter behandelt die besonderen Untugenden des Weibes, ihre Eitelkeit und ihre Falschheit. An keiner Stelle blüht ein Zug versöhnenden Humors auf. Es ist, als habe Goya das Lachen nicht gekannt. Ihm ist die Welt mit Gespenstern gefüllt, und das verführerische Weib wird ihm zur gemeinen Hexe.

Goya hat die Radierungen der englischen Satiriker wie der französischen Sittenschilderer seiner Zeit gesehen. Aber das Gegenständliche, das diesen Anlaß wie Endziel bleibt, ist ihm nur Vorwand und Ausgangspunkt. Seine Blätter sind nicht um einer Tendenz willen erfunden. Sie verdanken ihr Dasein einer künstlerischen Eingebung. Die Unterschriften, die er seinen Radierungen gab, sind nicht im voraus, sondern immer erst nachträglich entstanden, und sie halten sich in der Tonart allgemeiner Sentenzen, werden niemals zu erklärenden Beischriften.

Künstlerisch steht Goya in einem ähnlichen Verhältnis zu Tiepolo wie Greco zu seinem venezianischen Lehrmeister Tintoretto. Die klare und überall durchsichtige Form des Italieners wird in eine Sphäre geheimnisvoller Mystik gesteigert, das gleichmäßige Licht des Tages wandelt sich in nächtliches Dunkel, aus dem wie Blitze leuchtend die Helligkeiten aufschießen. Der leichte und rhythmische Fluß der Linien wird zu bizarren Kurven gebrochen. Eine sinnenerregende Willkür tritt an die Stelle beruhigender Gesetzlichkeit. Das Licht wird zum Gespenst, der Raum zu einem Albdruck, ihr eigener Umriß wird den Menschen zu einer Last, unter der sie ohnmächtig sich bäumen. Es gibt keine Landschaft und keine Vegetation, nur unbestimmte Schatten, die ins Leere, ins Wesenlose weisen. Und diese Leere selbst gleicht den Gestalten, die aus ihr entstehen, wie sie in sie wieder zurücktauchen.

Goya fand in dem Aquatintaverfahren, dessen Geheimnis im Jahre 1791 nach dem Tode des Erfinders Le Prince öffentlich preisgegeben worden war, das Mittel, das er brauchte. Er verwendete es nicht, um den Ton getuschter Zeichnungen nachzuahmen, wie andere es taten — seine Vorzeichnungen waren im Gegenteil nur in Rötel angelegt —, sondern er gestaltete unmittelbar in dem Verfahren selbst, vollendete die in starken Strichen geätzte Unterlage durch dichtere und zarte Lagen des körnigen Schwarz, mit dem er auf der Platte gleichsam zu malen verstand.

Im Jahre 1797 scheinen die „Caprichos“ vollendet gewesen zu sein. Zweihundertvierzig Exemplare waren gedruckt worden. Aber zu einer Ausgabe kam es nicht, und 1803 verkaufte Goya die ganze Auflage zusammen mit den Platten an den Staat. Dieser ersten Ausgabe, die in einem warmen, bräunlichen Ton gedruckt ist, soll schon nach Ablauf von nur drei oder vier Jahren eine zweite gefolgt sein, deren Drucke an einem mehr schwärzlichen Tone kenntlich wären. Im späteren Verlaufe des 19. Jahrhunderts hat die „Calcografia nacional“ eine Reihe von Neuauflagen veranstaltet, die Goyas Werke in weiten Kreisen



Francisco Goya, Aus den „Desastres de la Guerra“
H. 204 Radierung 130×176

bekannt werden ließen, deren Druckqualität aber auf eine immer tiefere Stufe herabsank.

Das äußere Schicksal der anderen drei Radierungsfolgen, die Goya geschaffen hat, gleicht dem der „Caprichos“. Merkwürdig wenig hat sich Goya selbst um Druck und Veröffentlichung seiner Radierungen bekümmert, und auch diese Tatsache beweist, daß nicht die ethische oder politische Tendenz, die nur in der Verbreitung ihre Wirkung zu üben vermocht hätte, ihm das Wesentliche war, sondern die Selbstbefreiung der künstlerischen Phantasie. Von den „Desastres de la Guerra“, an denen er im Jahre 1810 arbeitete, gibt es überhaupt nur ein einziges vollständiges Exemplar aus Goyas Zeit. Erst im Jahre 1863 veranstaltete die Academia de S. Fernando, die die Platten erworben hatte, eine erste Auflage, der 1892 und 1903 eine zweite und dritte folgten. Von der „Tauromaquia“ hatte Goya im Jahre 1815, dem Jahre der Fertigstellung der Folge, eine kleine Auflage herstellen lassen, die aber erst lange nach seinem Tode durch seinen Enkel in den Handel gebracht wurde.



Francisco Goya, Aus den „Proverbios“
H. 129 Radierung 215×320

Auch diese Folge wurde erst in späterer Zeit, zuerst 1855, von der Calcografia neu gedruckt. Von einem Druck der „Proverbios“ zu Goyas Lebzeiten weiß man bis auf wenige Probeabzüge überhaupt nichts. Um die Mitte des Jahrhunderts gelangten die Platten in den Besitz eines Madrider Geschäftsmannes, der im Jahre 1850 eine erste, sehr kleine Auflage veranstaltete. Erst nachdem auch sie an die Academia de S. Fernando übergegangen waren, erschienen von den „Proverbios“ ebenfalls die üblichen späten Ausgaben, die sich bis in die Gegenwart fortsetzen.

Während des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts war Goya zur Malerei zurückgekehrt. Nur ein paar einzelne Blätter hat er in diesen Jahren radiert. Erst die napoleonischen Kriege entfremdeten ihn wieder dem Beruf des Porträtmalers, da es an Aufträgen nun mangelte, und sie gaben ihm zugleich den Stoff für sein zweites großes Radierungswerk, in dem die grausigen Eindrücke eines mit aller Leidenschaft des Hasses geführten Krieges ihre künstlerische Form fanden.

Aus dem Reiche der Phantasie kehrt Goya in den „Desastres“ auf den Boden der Wirklichkeit zurück, aber einer Wirklichkeit, die alle wildesten

Erzeugnisse einer fieberhaft erregten Einbildungskraft noch weit in den Schatten zu stellen geeignet war. Und Goya ist auch hier nicht ein getreuer Chronist, sondern was er sah, und was er hörte, ersteht in neuer Gestalt vor seinem inneren Auge; das einmalige Ereignis wird in der Form, in die es die visionäre Gestaltungskraft des Meisters kleidet, zum ewigen Symbol.

Die Desastres sind eine einzige, große Anklage gegen die Grausamkeit des Krieges. Aber wie den Menschen Goya die sittliche Forderung des Stoffes, so packte den Maler nicht minder der Reichtum an künstlerischen Möglichkeiten, die in der Fülle leidenschaftlicher Bewegungen sich boten. Und ganz gewiß spricht aus der Folge der Tauromaquia nicht der Abscheu gegen einen widrigen Sport, sondern die Passion des Spaniers für ein gefährliches Spiel, dessen Einsatz der höchste, das Leben selbst, ist. Mehr noch als in den Desastres geben in der Tauromaquia, deren erste Blätter die frühen Formen des Stierkampfes in Spanien schildern, berühmte Ereignisse das Thema vieler Darstellungen. Aber immer bleibt auch hier der tatsächliche Vorgang nur der



Francisco Goya, Aus den „Stieren von Bordeaux“
H. 277 Lithographie 312×405

erste Anlaß zu einer wahrhaft packenden Folge von Variationen über ein Thema, das wie der Stierkampf selbst einem Lobliede auf die Kraft der Bewegung gleicht.

In die Einsamkeit seines Landhauses, in das der taube Greis sich zurückgezogen hatte, folgten ihm die Spukgestalten einer Phantasie, deren Eingebungen nun fast dem Wahnsinn sich nähern. Es wäre müßiger noch, den Sinn der „Proverbios" zu deuten als den der „Caprichos", in denen doch Anspielungen noch auf eine Wirklichkeit weisen, der Goya immer mehr sich entfremdete. Es sind Phantasien von Raum und Bewegung, von spukhaften Erscheinungen und gespenstischen Tieren, von Riesen und Gnomen und wandelnden Schatten und fliegenden Menschen. Der Strich wird großartig und breit, der geschlossene Kontur umspannt wie mit einem elastischen Bande ein von drängender Bewegung übervolles Gefäß. Überall im Dunkel der Schatten scheint unheimliches Leben zu brodeln, und Lichter zucken jähen Blitzen gleich aus der Finsternis. Man versteht nicht mehr ein einzelnes Wort dieser gespenstischen Sprache. Um so vernehmlicher tönt ihre Musik, in der alle bösen Träume der Vergangenheit und Zukunft ängstigende Gestalt gewinnen. — Zum ersten Male hat in diesen Jahren Goya sich an landschaftlichen Themen versucht. Aber auch seine Landschaften sind nicht Wirklichkeit, sondern ein Stück Gespensterwelt mit drohenden Felsen und vom Winde verzerrten Baumschatten.

Goya hat in seinen späten Jahren, als er in der Radierung zu einem offenen, breit über die Form hingeführten Strich gelangt war, der statt Modellierung und Kontur nur mehr Tonlagen gibt, noch immer in neuen Verfahren experimentiert. Er hat in einer seiner genialsten Bilderfindungen, dem „Koloß", zur Schabkunst gegriffen, und er hat endlich noch als alter Mann die Technik der Lithographie erlernt. Im Jahre 1819 hat Goya zuerst in Madrid sich mit der Feder, der Kreide und dem Tuschpinsel auf dem Steine versucht. Es entstand damals und in den folgenden Jahren eine kleine Anzahl von Lithographien, deren Motive zum Teil an die alten „Caprichos" anklingen, und Goya trug sich mit dem Plane, in der leichter zu handhabenden Technik noch eine Folge gleich jener zu beginnen. Zu einer Veröffentlichung kam es nicht, und die Drucke dieser Lithographien sind fast noch seltener als die von Goya selbst stammenden Abzüge seiner Radierungen. Nur eine vier Blätter umfassende Folge von Stierkämpfen, die in Bordeaux, wo der Greis in freiwilliger Verbannung lebte, entstanden ist, erschien in einer Auflage von dreihundert Exemplaren.

Die „Toros de Bordeos“ sind die Krönung von Goyas Lebenswerk. Er hatte nun in der Lithographie eine Technik gefunden, die alle malerischen Wirkungen einer bald farbig reichen, bald nur tonig andeutenden Kreidezeichnung unmittelbar und ohne den Umweg einer schwierigen Übersetzung in ein fremdes Material wiederzugeben vermochte. Die vielfältigen Kontraste des weitgedehnten sonnenbeschienenen Raumes der Arena, des glänzenden Felles der Tiere, der buntglitzernden Kleidung der Kämpfer, der dunklen Masse der gedrängten Zuschauer im Hintergrunde konnten mit dem einzigen Material der weichen Kreide der Fläche des Steines abgewonnen werden. Es gibt nicht mehr den scharfen, radierten Strich, der mit der Fläche der Aquatinta im Gegensatz steht, sondern die Kreide fegt gleichsam skizzierend über den Stein



Francisco Goya, Der Gewalttätige
H. 269 Lithographie 115×140

und zeichnet ein Bild von suggestiver Kraft der Bewegung und einem natürlichen Reichtum der Kontraste in Licht und Schatten, wie ihn das effektvollere Schwarz-Weiß der Radierung niemals herzugeben vermochte.

Um das Jahr 1825 sind in Bordeaux diese Lithographien Goyas entstanden, neben denen alles im Schatten versinkt, was zur gleichen Zeit in den Hauptstädten Europas auf den Stein gezeichnet wurde. Es dauerte Jahrzehnte, bis diese Meisterwerke des alten Goya würdige Nachfolge fanden. Daumier hat selbst erst in seinem Alter ähnliche malerische Freiheit erreicht. Der Vorkämpfer der Enkelgeneration entdeckte von neuem die Kunst des Meisters, der zum Ahnherrn und Führer der malerischen Bewegung werden sollte, die Manet begründete.



Francisco Goya, Der Koloß
H. 233 Schabkunst 285×206



John Flaxman, Nestors Opfer. Aus der „Odyssee“, 1817
Kupferstich von Riepenhausen, 164×285

Deutschland

DER KLASSIZISTISCHE UMRISSSTICH

Die schroffe Abkehr von der unmittelbaren Vergangenheit, die gegen das Ende des 18. Jahrhunderts die grundsätzliche Wendung von einem extrem malerischen Stil zu einer puritanisch strengen Kunst der Form und Linie herbeiführte, äußerte sich auf dem Gebiete der Graphik am schärfsten in dem Auftreten der reinen Konturzeichnung, die auf jede Andeutung von Modellierung in Licht und Schatten verzichtet, die der formauflösenden Tendenz einer die Linie verleugnenden Tonmalerei die zusammenhaltende Kraft des geschlossenen Umrisses entgegenstellt.

Das Ideal des klassizistischen Zeichners war das griechische Vasenbild, das durch Wilhelm Tischbeins Veröffentlichung im Jahre 1791 in den Mittelpunkt des Interesses gerückt worden war. So, allein in reinen und klaren Umrissen, stellte man sich vor, hätten die großen Meister des Altertums, deren Verehrung man aus den antiken Schriftquellen übernommen hatte, gezeichnet. Und so

allein fand man es schicklich, die klassischen Dichtwerke im Geiste ihrer Zeit zu illustrieren.

Der Engländer John Flaxman ist der geistige Urheber dieser neuen Kunst der Umrißzeichnung. In Rom, wo er sich von 1787 bis 1794 aufhielt, fand er die Anregung zu seinen Illustrationsfolgen, von denen die ersten, zur Ilias und Odyssee, 1793 in Rom, der Dante 1802, danach der Äschylus und endlich ein Hesiod 1817 in London erschienen. Der traditionelle Ruhm, den die Bewunderung der Zeitgenossen den Illustrationen Flaxmans geschaffen hat, ist ihnen bis in die Gegenwart erhalten geblieben. Mit der Form der klassischen Bildung, die kaum einem tieferen Wandel unterworfen war, vererbte sich die Verehrung für Flaxmans Zeichnungen von einem Geschlecht auf das andere. Noch in dem Bewußtsein der heut Lebenden blieb der Vorstellung von der Welt der Griechen etwas von der Erinnerung an die edel bewegten, körperlosen Schemen Flaxmans. Über alle romantische und naturalistische Interpretation späterer Zeiten hinweg erhielt sich der Glaube an das Vorrecht der klassizistischen Ausdeutung klassischer Dichtwerke.

Flaxman besaß ein bemerkenswertes Geschick, sich dem Zeichenstil der griechischen Vasen, wie er von Tischbein interpretiert worden war, anzupassen, und zugleich wußte er dem Geschmack seines Publikums durch eine leicht betonte Sentimentalität entgegenzukommen. Seine Linie ist dabei wenig wandlungs- und auch wenig ausdrucksfähig. Sie ist es weniger noch als in seinen eigenen Zeichnungen in den Übertragungen, die der römische Stecher Piroli verfertigte. Erst für sein letztes Werk fand Flaxman in Blake einen nachempfindenden Interpreten, der nicht den Strich seiner Vorlagen in drahtige Härte erstarren ließ, sondern durch leichte Punktierung einen geschmeidigeren Kreideton vorzutäuschen versuchte.

Flaxmans Illustrationsfolgen erschienen kurz nacheinander in mehrfachen Auflagen in England wie in Deutschland, wo sie mit ganz besonderer Begeisterung aufgenommen wurden. Im Kreise der Deutsch-Römer fanden sie zuerst Beachtung und Bewunderung, und schon im Jahre 1804 konnte eine deutsche Ausgabe des Homer in Berlin veranstaltet werden. Rom war damals der Treffpunkt der Altertumsschwärmer aller Nationen. Hier hatte ein portugiesischer Künstler Tekaira im Jahre 1794, gewiß unabhängig von Flaxman, einen Band mit Umrißstichen herausgegeben, die in der Erfindung noch mehr an Geßners Idyllen, an die antikische Art des sinkenden 18. Jahrhunderts, erinnern, als daß sie mit aller Entschiedenheit sich auf den Boden des neuen

Klassizismus stellten. Aber mit dem Umriß begnügen auch diese Bildchen sich, die zu ihrer Zeit viel Anklang gefunden zu haben scheinen, da Friedrich Rehberg schon im folgenden Jahre die ganze Reihe in Kopien wiederholte.

Rehberg war bereits 1777 zum ersten Male nach Rom gekommen und war dort einerseits mit Mengs, anderseits mit David in Beziehung getreten, dessen vertrauter Freund er in der Folge wurde. Er stand im Gegensatz zu der jüngeren römischen Schule, die von Carstens, Reinhart und Koch begründet wurde. Man warf ihm in diesem Kreise Mangel an Geist und Gemüt vor und tadelte seine Gewandtheit als leeres Formelwesen. Heut mag man umgekehrt urteilen und eine gewisse Liebenswürdigkeit der Erfindung wie die vergleichsweise unmittelbarere Anschauung als Vorzüge verzeichnen. Und überdies sind stilgeschichtlich die Beziehungen, die die einstigen Gegner verknüpften, enger, als der streitbare Koch glauben mochte.

Koch selbst war der erste des römischen Freundeskreises, der sich in der



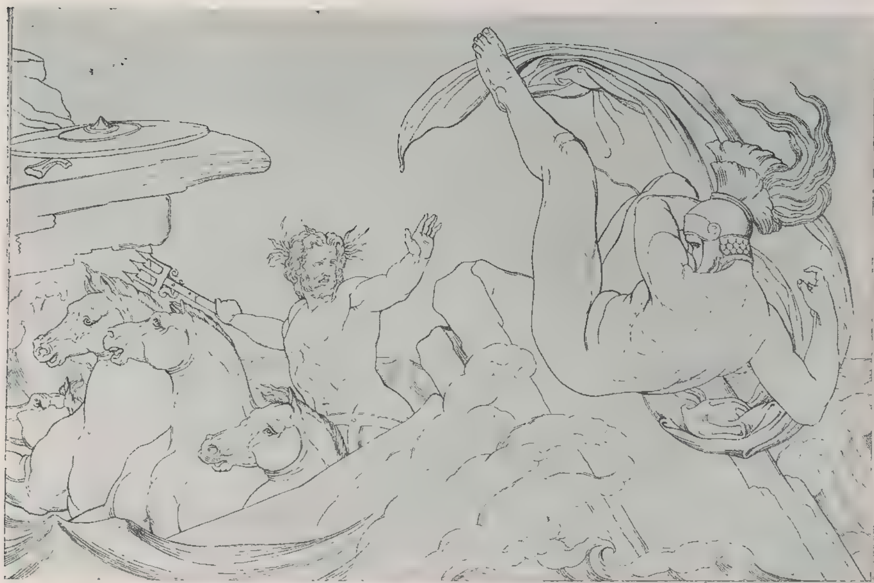
Jakob Asmus Carstens, Aus den „Argonauten". 1799
Radierung von J. A. Koch, 193×242

Umrißradierung versuchte. Wie Blake die Kompositionen Flaxmans, so stach er eine Folge von Illustrationen zur Geschichte des Argonautenzuges, die Jakob Asmus Carstens gezeichnet hatte. Im Jahre 1799 erschien der Band, der mit den Büchern Flaxmans zum Vorläufer der langen Folgen werden sollte, in denen die Kompositionen der deutschen Klassizisten und Nazarener dem Publikum zugänglich gemacht wurden. Meister wie Carstens und Cornelius haben selbst niemals radiert, sogar Genelli hat nur ganz gelegentlich zur Nadel gegriffen. Das Bedürfnis nach originaler Handschrift war nicht stark genug ausgebildet, um den Kunstliebhabern die glatten und verallgemeinernden Nachzeichnungen geschickter Kopisten als minder wertvoll erscheinen zu lassen.

Die Kunst der deutschen Klassizisten war selbst eine Kunst aus zweiter Hand, war selbst kein originales Gewächs. So konnte in dem Destillat, das die Umrißstiche gaben, der wesentliche Gehalt bewahrt bleiben. Das kunstliebende Publikum erwartete mehr eine Wirkung auf Gemüt und Verstand als einen unittelbaren sinnlichen Genuß. Das geistige Erlebnis war ihm wichtiger als das Erlebnis des Auges. Es wollte Bilder lesen, nicht Bilder sehen. Aus solcher Gesinnung entstanden die zahlreichen Umrißstichfolgen in Deutschland, deren Stammvater der Argonautenband ist, in dem zwei kongeniale Naturen, der Zeichner Carstens und Joseph Anton Koch als Radierer, sich zu gemeinsamer Arbeit verbunden hatten.

Gegenüber den im Grunde doch kahlen und ärmlichen Flächendekorationen des Flaxman geben sich die Zeichnungen Carstens' als selbständig und großzügig erfundene Bildkompositionen. Flaxman war Bildhauer, und wenn er zeichnete, so gab er nicht mehr als die Konturen einer Reliefanordnung. Carstens war Maler, und seine Illustrationen sind räumlich erdacht, wie er auch auf die Ausdeutung der Umgebung in reicheren landschaftlichen Gründen nicht verzichtete. Und war als Zeichner Carstens dem Flaxman, so ist als Stecher Koch dem Piroli weit überlegen. Es herrscht in seinen Blättern noch nicht die blutleere Manier der Berufsstecher, die in der Folge die Arbeit der Reproduktion übernahmen.

In Deutschland blieb Bonaventura Genelli am längsten und am folgerichtigsten dieser Anschauung treu. Er war in der Verehrung Carstens' in Rom groß geworden, und er schuf in der Art von dessen Argonautenbildern eine Reihe zyklischer Folgen von Illustrationen zu Dante und Homer und zu selbsterfundenen Fabeln. Es ist viel Sinn für Anmut der Gruppen, für Wohllaut der Linien in Genellis Kunst. Genelli war als Zeichner ein Fanatiker der



Bonaventura Genelli, Aus der „Odyssee“, 1844
Radierung 136×204

Linie, der es sich zur Aufgabe stellte, jede kubische Form und jede räumliche Verkürzung mit nichts als dem reinen Umriß zur Darstellung zu bringen.

„Umrisse zur Göttlichen Komödie“ und „Umrisse zum Homer“ nannte Genelli selbst seine 1840 und 1844 erschienenen Illustrationsfolgen, die sicherlich bewußt mit den alten Bänden des Flaxman in Wettbewerb traten. Genelli ist ein Schüler des Carstens und auch als Zeichner noch mehr Maler als der klassizistische Bildhauer. Er gibt nicht in bewußter Anlehnung an antike Vasenbilder nur einzelne Figuren auf neutralem Grunde, die so selten wie möglich einander überschneiden, sondern er zeichnet reich bewegte Gruppen, und er sucht mit Vorliebe gerade die gewagten Verkürzungen, die Flaxman vorsichtig vermeidet. Aber mit einem dünnen Linienwerk läßt auch er sich genügen. Genelli geht noch von der Vorstellung aus, die reine Umrißzeichnung sei die einzig angemessene Form der Darstellung antiker oder klassischer Motive. Wie Cornelius für die moderne Faustdichtung, so wählte Genelli für seine eigenen Bilderzählungen im Gegensatz zu den übrigen Illustrationsfolgen den leicht modellierenden Linienstich. So stachen Merz und Gonzenbach 1850 „Das Leben einer Hexe“, und beide zusammen mit Burger und Schütz die

vierundzwanzig Kompositionen „Aus dem Leben eines Künstlers", die im Todesjahre Genellis erschienen, während das „Leben eines Wüstlings" in Nachahmung leichter Bleistiftzeichnung erst im Jahre 1866 von Georg Koch auf den Stein übertragen wurde.

Der literarische Gehalt dieser Bilderfolgen mit ihrer lehrhaft-moralisierenden Tendenz, der auf die Zeitgenossen einen starken Eindruck übte und zu schöngeistigen Ausdeutungen verlockte, wirkt heut reichlich abgestanden und erhöht nicht die Freude an der akademisch einwandfreien Zeichnung und den mit einem starken Gefühl für rhythmischen Wohllaut erfundenen Kompositionen. Nicht zuletzt um ihres Inhaltes willen galten diese Werke lange Zeit den Gebildeten als Inbegriff der neuen Kunst. Der Umrißstich, dem ein Künstler von den Gaben des Genelli beinahe ein Lebenswerk widmete, war die klassische Form der Wiedergabe erzählender Zeichnungen. Er diente noch den einstmals beliebtesten Illustrationen Retzschs zu Goethes Faust und zu Schillers Balladen, und noch Neureuther schwebte er vor, als er in Erinnerung an Dürers Gebetbuch romantische Randzeichnungen zu den Werken zeitgenössischer Dichter erfand.



Moritz Retzsch, Aus den „Umrissen zu Goethes Faust", 1820
Radierung 141×185

DIE DEUTSCH-RÖMER



n Rom wirkten neben den Meistern, die von einer Wiedererweckung der Antike in dem Geiste Raffaelischer Komposition träumten, die nach Italien gepilgert waren, um im Schatten der Meisterwerke vergangener Zeiten sich zu eigenen Schöpfungen begeistern zu lassen, die bescheideneren Künstler, die mehr die Sehnsucht nach den strengen Formen südlicher Landschaft als die Nähe der alten Kunstwerke über die Alpen gelockt hatte. Auch Reinhart und Koch zogen ihre Anregungen aus den Schöpfungen bewunderter Meister der alten Zeit. Aber sie blieben doch der Natur verbunden, und ihr Schaffen wuchs als eine späte Blüte aus dem gleichen Boden, der die heroische Landschaft Poussins und Claude Lorrains gezeugt hatte.

Johann Christian Reinhart war einer von den ersten unter den deutschen Künstlern, die sich dauernd in der ewigen Stadt niederließen, und er hielt ihr am längsten die Treue, hat die Heimat seiner Wahl nicht mehr verlassen, seit er zu Weihnachten des Jahres 1789 als achtundzwanzigjähriger Jüngling den römischen Boden betreten hatte. Künstler geringeren Grades, wie Dies und Mechau, waren allerdings über ein Jahrzehnt vor Reinhart in Rom ansässig gewesen, aber Carstens, der mit Recht als der eigentliche Begründer des deutschen Klassizismus gilt, kam erst drei Jahre nach ihm, als Reinhart schon seinen neuen Stil im wesentlichen gefunden hatte, und Koch ging den gleichen Weg nochmals vier Jahre später, zur selben Zeit wie Thorwaldsen.

Reinhart hat die erste Unterweisung bei Öser in Leipzig genossen. Hier wuchs er ganz noch in der Tradition des 18. Jahrhunderts auf, und es gibt Radierungen von ihm, deren sentimental klassizistische Haltung die Erinnerung an die blutleeren Gestalten seines Lehrers wachruft. Für die Landschaftsradierung gab Ferdinand Kobell das rückhaltlos bewunderte Vorbild. Reinharts erster Versuch ist eine Kopie nach einem Blatte des Künstlers, das seinerseits ganz im Geschmack der niederländischen Radierungen des 17. Jahrhunderts erfunden ist, wie denn Reinharts zweiter Radierungsversuch eine Zeichnung des Everdingen wiedergibt.

Aus der Verbindung dieser beiden Elemente ist Reinharts erster selbständiger Stil zu verstehen, der in seinem allgemeinen Charakter der Art des



Johann Christian Reinhart, Abendlandschaft, 1792
A. 77 Radierung 240×333

Salomon Gessner nicht fernsteht. Eine klassizistische Stimmungsnote gibt der ursprünglich intimen Landschaft einen elegischen Grundton. Die Bäume wachsen ins Riesenhafte, Einsiedler hausen unter Felsen, ländliche Hirten wandeln sich in arkadische Gestalten, das Leipziger Rosental in eine heroische Landschaft.

Der reife Stil der Reinhartschen Kunst bildet sich nicht im Gegensatz zu dieser früheren Art und nicht erst seit der Zeit der Übersiedelung nach Rom. Es fehlt schon den letzten in Deutschland entstandenen Landschaftsradierungen nicht ein idealer Zug, und anderseits brachte der Meister seine Vorliebe für nordische Baumriesen in die neue Heimat mit. Die malerische und ein wenig unbestimmte Haltung der frühesten Radierungen war bereits in seinen letzten deutschen Arbeiten zugunsten einer festeren und bestimmteren Linienführung preisgegeben. Schon in seiner Thüringer Zeit war Reinhart zu einer fast ornamentalen Härte gelangt, die nur als bewußte Absage an die weich zerfließende Formgebung eines Öser zu verstehen ist. Ebenso erhält sich in den Landschaften, die Reinhart während des ersten Jahrzehnts seines römischen

Aufenthaltes radierte, die alte Vorliebe für mächtige Baumgruppen und romantische Felsgrotten, die sich nur zuweilen in antike Ruinengemäuer verwandeln. Erst allmählich erwacht der Sinn für die Schönheit der ruhenden Horizontale weit sich dehnender Campagnasteppen.

Im Jahre 1791 hatte Reinhart eine Verbindung mit der damals bedeutendsten deutschen Verlagsfirma, der Frauenholzischen Kunsthandlung in Nürnberg, angeknüpft, und im folgenden Jahre begann die Herausgabe der



Johann Christian Reinhart, Ziegen in der Campagna, 1791
A 36 Radierung 120×145

„malerisch radierten Prospekte aus Italien", die er zusammen mit Dies und Mechau übernahm. Jedem der drei Künstler wurde die Ausführung von vierundzwanzig Blättern übertragen. Im Jahre 1798 lag die Folge von zweiundsiebenzig Landschaftsradierungen vollendet vor, innerhalb deren Reinharts Leistungen die erschreckend nüchternen Arbeiten des Albert Christoph Dies ebenso weit überragen wie die liebenswürdigen Veduten des Jakob Wilhelm Mechau, der noch tief in den Gewohnheiten des 18. Jahrhunderts befangen ist.

Die „radierten Prospekte“ waren ihrem Charakter nach eigentliche Landschaftsveduten. Schilderungen bestimmter Gegenden waren verlangt, und wenn auch der Künstler sein Vorbild in idealisierender Form wiedergab, so entsprach diese Arbeit doch nicht ganz den Forderungen, die Reinhart an sich selbst stellte. So entstanden nebenher in den gleichen neunziger Jahren die sechs Landschaften im heroischen Stil, die ebenfalls Frauenholz verlegt hat. Mit ihnen erst legt Reinhart den Grund für die neue Landschaftskunst der Deutsch-Römer. Hier fühlt er sich ganz frei, den Spuren seiner über alles bewunderten Vorbilder, der Poussin und Claude, nachzugehen. Reinhart hat vor allem die Kunst des Claude mit Nutzen studiert. Das „Liber Veritatis“ war 1777 erschienen und bot Gelegenheit, sich mit der Vorstellungswelt des Meisters vertraut zu machen. Reinhart konnte von Claude lernen, wie eine langsam durch die Furt ziehende Rinderherde zum Träger einer Stimmung wird, die in der Landschaft weiterklingt, und gleich ihm verstand er es, Tiere und Menschen in die Einheit einer klaren Gesamtvorstellung zu verweben. Es macht den Zauber seiner besten Erfindungen aus, wie die Figur gleichsam von der Landschaft aufgesogen wird, wie sie kompositionell sich einordnet und in den Ausdrucksmitteln so restlos in die allgemeine Formensprache des Blattes einbezogen wird, daß sie nichts anderes ist als ein Teil des Ganzen gleich einem Steine oder einem Busch oder einem Stück Erdboden selbst.

Joseph Anton Koch, der sieben Jahre jünger war als Reinhart und ebenso genau sieben Jahre nach ihm in Rom eintraf, vermag als Radierer nicht mit dem älteren Freunde, der ihm die Anregung zur Beschäftigung mit der Kupferplatte gegeben hatte, zu wetteifern. Sein radiertes Werk beschränkt sich im wesentlichen auf die Folge der zwanzig römischen Ansichten, die um 1810 erschienen ist, denn sowohl die vier Darstellungen aus Dantes Hölle wie die zwei Illustrationen zum Ariost blieben nur Versuche, und Koch kam nicht dazu, das groß gedachte Unternehmen einer Dante-Illustration, mit dem er sich jahrelang beschäftigte, weiter zu fördern.

Im Gegensatz zu Reinhart neigte Koch weniger dem Stile der arkadisch idyllischen als der heroischen Landschaft zu. Auch Koch hatte in Rom Gelegenheit, Vorbilder zu finden, die seiner künstlerischen Weltanschauung gemäß waren. Er sah nicht nur eine Natur, die seiner inneren Vorstellung entgegenkam, sondern ihm trat zugleich eine bildhafte Umsetzung vor Augen, die seiner eigenen Anschauung aufs vollkommenste entsprach. Gemälde wesentlich landschaftlichen Inhalts wie die des Annibale Carracci in der Galleria



Joseph Anton Koch, Subiaco
A. 7 Radierung 155×213

Doria zu Rom müssen auf ihn einen starken Eindruck geübt haben. Da ist das gleiche Verhältnis des Menschen zu der ihn umgebenden Natur, da ist dieselbe klare Führung der Linien und Schichtung der Gründe, die Gegensatzwirkung ruhender Horizontalen zu ungebrochen ansteigenden Vertikalen, die das Gerüst der hin und wider laufenden Schrägen bilden. Hier setzte er ein, und er stellte der wesentlich idyllischen Landschaft Reinharts seine heroisierenden Naturinterpretationen gegenüber. In Kochs Radierungen bleibt immer dem Menschen ein natürlicher Vorrang gewahrt. Er geht nicht auf in seiner Umgebung, sondern er steht in ihr als ein zum mindesten gleichberechtigter Teil der gesamten Schöpfung. Die Welt ist nicht im pantheistischen Sinne als eine Einheit empfunden. Der Maler stellt sich als Individuum der Natur gegenüber und sucht ihr eine Gesetzlichkeit aufzuzwingen. So baut Koch seine Landschaften in klar überschaubaren Raumschichten, wo Reinhart die Formen gleichsam ineinander überströmen läßt. Kochs Radierungen sind in eine gleichmäßig kühle Helligkeit getaucht, das Licht dient nur dazu, die Gründe voneinander zu sondern, während Reinhart aus den Gegensätzen des Hell und Dunkel

ein Stimmungselement zieht, das wesentlichen Anteil hat an dem lyrischen Gesamtton seiner Kompositionen. Wenn Reinhart den Schatten mächtiger Baumriesen liebt und verschwiegene Täler und Ruinen und verfallenes Gemäuer, so bildet Koch immer klare Fernsichten, die sich weit in die Ebene erstrecken oder im Gebirge über Täler und Hügel zu hohen Bergesgipfeln emporsteigen, er läßt die Gebäude breit und in völliger Schaubarkeit sich lagern, glättet die Mauern der Ruinen zu ruhigen Flächen, um überall an den reinen Horizontalen und Vertikalen die Kurven der landschaftlichen Formationen zu halten und zu messen.

Über solche Gegensätzlichkeiten hinweg berührt sich die Kunst der beiden bedeutendsten unter den Deutsch-Römern aufs engste. In einer vornehmen Weltabgewandtheit glaubte sie sich im Besitz der einzigen und der wahren Schönheit, als die Hüterin der Tradition auf dem klassischen Boden Europas. Dem Treiben der neuen Landschaftsmaler folgten die Römer mit Unwillen und Verachtung. Und doch gab die Zukunft nicht ihnen recht, sondern jenen, die nicht dem Zauber der Verführung in der ewigen Stadt unterlegen waren. Die heroische Landschaft, die Reinhart und Koch begründet hatten, verendete in den blutlosen Schöpfungen Prellers, während die intime Landschaft aus geringen Anfängen sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu höchsten Meisterleistungen erheben sollte.



Johann Christian Reinhart, Der heilige Hieronymus
A. 113 Radierung 136×181



Gottfried Schadow, Die Kaffeesteuer, 1784
F. 2 Radierung 145×197

DIE BERLINER AKADEMIE

n Berlin blieb die Kunst länger als im übrigen Deutschland in dem Banne einer akademischen Tradition befangen, die hier stärkere Wurzeln geschlagen hatte als in anderen deutschen Städten. Im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Berliner Akademie zu einer wichtigen Pflanzstätte der Künste in Deutschland geworden. Das Interesse des Königs sorgte für einen regen Austausch der Kräfte mit der französischen Hauptstadt, in der damals das künstlerische Leben der Welt sich konzentrierte. So wurde Berlin, das selbst noch kaum eine eigene Tradition besaß, zu einem Vororte von Paris. Das Werk des Kupferstechers Georg Friedrich Schmidt geht stilgeschichtlich vollkommen in der französischen Kunst auf, und es war der Ehrgeiz der Berliner Akademiker, ihren Pariser Kollegen gleichgeachtet zu werden. Johann Wilhelm Meil war als Radierer



Johann Friedrich Bolt, Bildnis, 1796
Radierung 60×95

die maßgebende Persönlichkeit, und Daniel Chodowiecki, der als Autodidakt und auf Umwegen zur Kunst gelangt war, gab in seinem umfangreichen Werke das deutsche Gegenstück der Sittenbild- und Genredarstellung, wie sie in Frankreich von den Moreau, Eisen und Saint-Aubin geübt wurde.

Chodowieckis leichte Erfindungsgabe bot in den zahlreichen Illustrationsfolgen, die er zeichnete, auch anderen Stechern reichliches Material zur Betätigung. So hat vor allem Daniel Berger in der Vervielfältigung der Vorlagen des Meisters sein Geschick bewährt. Im übrigen gehörte Berger ebenso wie sein Schüler Johann Friedrich Bolt zu den beliebten Bildnisstechern der Zeit. Beide haben in der damals üblichen Manier eine große Zahl von Porträts gefertigt, die heut weniger ihrer künstlerischen Eigenschaften als ihrer kulturhistorischen Bedeutung wegen bekannt und geschätzt sind. Bolt war noch ausgerüstet mit der ganzen technischen Erfahrung des 18. Jahrhunderts, hatte sich insbesondere Bartolozzis Punktiermanier zu eigen gemacht. Aber im Gegensatz etwa zu Ludwig Buchhorn, der ebenfalls als Schüler Bergers in Berlin die Radierkunst erlernt hatte, um in der trockenen Linienmanier der neuen Zeit und einem pedantisch geübten Aquatintaverfahren fremde Vorlagen zu reproduzieren, hat sich Bolt neben den hunderten von Vervielfältigungen nach Zeichnungen von Künstlern, wie Chodowiecki, Meil, Schadow, Ramberg, Krüger, auch selbst als gewandter Zeichner in eigenen Erfindungen betätigt. In frisch gesehenen Bildnisradierungen aus dem engeren Kreise seiner Freunde und Verwandten tritt er in glücklichen Wettbewerb

mit Gottfried Schadow, der selbst in den gleichen Jahren sich gelegentlich der Radierung bediente.

Aus dieser alten Berliner Akademie, deren künstlerische Zeugungskraft nicht eben bedeutend genannt werden kann, ist als verspäteter Nachkomme der Radierer Carl Wilhelm Kolbe hervorgegangen, der als ein halber Dilettant und Außenseiter doch eine charaktervolle Eigenart ausbildete und selbständig auf einer halb verlorenen Tradition weiterzubauen sich bemühte.

Ihrem Wesen nach gehört Kolbes Kunst noch ganz der Empfindungswelt des 18. Jahrhunderts an. Seine Landschaftsradierungen sind auf den Ton Klopstockscher Idyllen gestimmt. Wenn Kolbe die Radierungen des Waterloo, den er selbst als seinen Meister unter den Alten nennt, vor denen aller anderen Niederländer liebte, so dachte er nicht nur an den Zeichner mächtiger Eichbäume, sondern gewiß auch an den Begründer einer besonderen Waldesromantik, der im Buschwerk nordischen Dickichts die antiken Götter wiedererstehen ließ. Hier hatte Geßner angeknüpft, und hier fand auch Kolbe die Vorbilder, die, wie er einmal schrieb, „nicht aus seinen Händen kamen".

Blieb Waterloo trotzdem nur das ferne Ideal, so trat Kolbe mit Geßners Kunst in allernächste Beziehung, da er auf den Wunsch von dessen Nachkommen 1805 von Dessau, wo er als Zeichenlehrer wirkte, für zwei Jahre nach Zürich übersiedelte, um eine Reihe von Gemälden des Schweizer Künstlers in Radierungen zu vervielfältigen. Die fünfundzwanzig Landschaftsradierungen, die mit einer Widmung an den Kaiser von Rußland in den Jahren 1806—1811 in sechs Heften erschienen, fügen sich aufs vollkommenste dem eigenen Werke des Künstlers ein, das selbst gleichsam eine Fortsetzung des Geßnerschen Schaffens darstellt.

Kolbes eigentliche Liebe gehörte der Landschaft. Er wurde nicht müde, die Baumriesen zu zeichnen, an denen die Dessauer Gegend reich genug ist. Aber er gehörte noch nicht zu den Naturbegeisterten der neuen Generation, die sich mit Zeichenblock und Malgerät draußen hinsetzten, auf Wanderfahrten merkwürdige Gegenden unmittelbar aufnahmen. Sein Tag war ehrlich geteilt zwischen der Arbeit, der die Morgenstunden gehörten, und dem Naturgenuß, der den Nachmittagen vorbehalten blieb. So entstanden die Radierungen weniger aus unmittelbarem Naturstudium als aus einer mehr allgemeinen Schwärmerei für die Schönheiten der Landschaft. Kolbes arkadische Hirten sowohl wie die nackten Götter und Halbgötter der antiken Mythologie stammen aus einer künstlichen Welt. Sie sind die späten Nachfahren des alten

Manierismus, dessen klassische Zeichenvorbilder Kolbe in seinen Berliner Lehrjahren unter Meils Leitung mit Eifer studiert hat. Aber der eigentliche Stolz des Radierers waren nicht diese Figuren, sondern die gigantischen Bäume, mit denen er die übergroßen Platten füllte.

Kolbe blieb sein Leben lang ein Sonderling. Er stand in seiner Zeit für sich, und sein Werk vermochte kaum eine Wirkung zu entfalten, da andere künstlerische Ziele die Generation bewegten, der er immer ein Fremder blieb.



Georg Wilhelm Kolbe, Satyr am Baum
Radierung 232×143



Wilhelm Kyhn, Landschaft, 1843
Radierung 76×150

NORDDEUTSCHLAND UND DÄNEMARK



Neben den anspruchsvollen Werken des Linienstichs und den in großen Auflagen verbreiteten Bänden mit Umrißstichen nach klassischen Zeichnungen führte die Originalradierung im Anfang des 19. Jahrhunderts ein recht bescheidenes Dasein. Es hatte sich ein dünner Faden der Tradition aus der großen Zeit der holländischen Radierung des 17. Jahrhunderts erhalten, und es erwachte zugleich in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts in dem bisher kunstarmen nördlichen Europa der Sinn für eine einfache und unvoreingenommene malerische Wiedergabe von Mensch und Natur, die auf alle ererbten Formeln des ausgehenden Barock wie des herrschenden Klassizismus verzichtete.

Hamburg und Dresden waren die Ausgangspunkte einer norddeutschen Landschaftskunst, die sich zu der des deutschen Südens in bewußten Gegensatz stellte. Und beide Städte waren zugleich die Einfallstore für den Einfluß der skandinavischen Malerei, die zum ersten Male als ein wesentlicher und richtunggebender Faktor in die Geschichte der europäischen Kunst eintrat. In Hamburg ergab sich leicht ein reger Austausch künstlerischer Kräfte mit

der nahegelegenen dänischen Hauptstadt, und in Dresden, wo Johann Christian Klengel die Tradition der italianisierenden Holländer von der Art des Both und Berchem mit bescheidenem Talent fortgeführt hatte, gewann der Norweger Dahl, der hier seit 1820 ansässig war, auf den kleinen Freundeskreis, als dessen Haupt Caspar David Friedrich wirkte, im engen Bezirk einen ähnlich starken Einfluß wie in viel weiterem und tieferem Maße zu gleicher Zeit Constable in England.



Johann Christian Dahl, Segelboote, 1828
A. 2 Radierung 78×106

Als Radierer hat sich Dahl nur wenig hervorgetan. Es gibt im ganzen nicht mehr als vier Blättchen von seiner Hand. Der besondere Reiz dieser Versuche, deren erster im Jahre 1817 entstand, ist ihre Voraussetzungslosigkeit. Sie sind ebenso unbefangen gesehen und als Landschaftsausschnitt festgehalten wie frei und ohne Erinnerung an irgendein zeichnerisches Schema mit der Nadel hingeschrieben. Eine Dresdner Radierung nahm von diesen vereinzelten Versuchen ebensowenig ihren Ausgang, wie die Verbindung mit Kopenhagen in Hamburg zu einer Neubegründung dieser Kunst führte. Auch

in Dänemark selbst hielt sich die Radierung auf einer bescheidenen Stufe, obwohl in bemerkenswert früher Zeit hier gelegentlich einfache Landschaftsmotive in einer durch keine Voraussetzung beschwerten Manier auf die Platte gebracht wurden. So radierte der Däne Johann Bundsen, der in Hamburg lebte, dort bereits im ersten Jahrzehnt in einer freien malerischen Weise architektonische Ansichten. Christoph Wilhelm Eckersberg, der in Paris ein Schüler des David gewesen war, um später das Haupt der Kopenhagener Akademie



Christian Schillerup Köbke, Waldbach
Radierung 90×133

zu werden, übertrug in einer mehr pedantisch stecherischen Manier seine Seestücke und perspektivisch konstruierten Ansichten auf die Platte. Der berühmte Christian Schillerup Köbke hat äußerst zart und leicht, so sauber und licht zugleich, wie er zu malen pflegte, gelegentlich ein historisches Gebäude oder ein einfaches Landschaftsmotiv mit feinem Gefühl für subtilste Tonwerte in zierlicher Strichbildung radiert. J. Roed folgte ihm, während Constantin Hansen sich in den zwanziger Jahren durch leicht hingeschriebene Genreszenen hervortat.

Einer anderen Generation gehörten J. Th. Lundbye und Wilhelm Kyhn an, der zu Anfang der vierziger Jahre in einer offenen und zarten Strichtechnik, die gelegentlich an Wilhelm Kobells Münchner Landschaften erinnert, ein paar außerordentlich zarte und gefällige Blättchen radiert hat. Kyhn ist auch in einer späteren Zeit, in der der alte Eckersberg noch seine recht pedantischen perspektivischen Figuren radierte, ohne Zweifel der beste seines Faches im Norden gewesen. Es gibt ein paar einfach gesehene und mit ungewöhnlichem Empfinden für die Valeurs gezeichnete Landschaften von seiner Hand, die dem meisten, was in den vierziger Jahren an Radierungen in Deutschland entstand, überlegen sind.

In Berlin hatte nur Blechen in dem Jahre 1823, das ihn gelegentlich einer Dresdner Reise mit Dahl in Berührung brachte, eine erstaunlich frei gezeichnete Radierung geschaffen, die jedoch ebenfalls lange Zeit ohne Nachfolge blieb. Ähnlich wie in Rom zu den starken Eindrücken, die von der Kunst der Stadt ausgingen, der seltsame Zauber einer fremdartigen Landschaft sich gesellte, so wirkte in zweifachem Sinne das neuentdeckte Land im Norden auf die Kunst der Begründer einer romantischen Malerei in Deutschland. In ebenso starkem Maße wie die gerühmte Lehre der Kopenhagener Akademie lockten die Schilderungen von der wildromantischen Natur Norwegens nun manchen deutschen Künstler in die skandinavischen Länder. Was für die klassizistisch heroische Landschaft die römische Campagna gewesen war, das wurde — wenn auch nicht im gleichen Ausmaße — für die romantisch-naturalistische Landschaft die Welt der norwegischen Fjorde und Felsengebirge.

Als einer der ersten ging diesen neuen Weg Christian Morgenstern, der dem hamburgischen Künstlerkreise entstammte, aber in München die größere Hälfte seines Lebens verbrachte. Er unternahm schon als Zweiundzwanzigjähriger im Jahre 1827 eine Studienfahrt nach Norwegen, und er knüpfte Beziehungen zu den dänischen Künstlern, als er im Winter die Kopenhagener Akademie besuchte. Knud Baade, sein Freund aus den Kopenhagener Jahren, folgte ihm später nach München, und hier kam Morgenstern auch mit dem Norweger Fearnley, der in Dresden Dahls Schüler gewesen war, in nahe Berührung.

Es war wohl eine Art Wahlverwandtschaft, die Morgenstern zur Reise nach dem Norden antrieb. Eine Radierung aus dem Jahre 1826 zeigt bereits bei aller noch anfängerhaften Unbeholfenheit ein freies und unmittelbares Verhältnis zum Motiv und Unabhängigkeit von der hergebrachten Form. In

Norwegen wagte Morgenstern sich ins große Format und die pathetische Geste. Seine Radierung erinnert anfänglich noch leicht an Everdingen, der als erster Skandinavienfahrer auf die neuen Romantiker einen starken Eindruck üben mußte. Aber bald befreite sich Morgenstern von dem Vorbilde und ging zu einer offenen Strichführung und zeichnerisch klaren Behandlung der Landschaft über, mit der er eine Form der Radierung vorausnahm, die erst in sehr viel späterer Zeit allgemeinere Aufnahme finden sollte.



Christian Morgenstern, Eichen am Sumpf, 1827
A. 5 Radierung 140×186



Johann Georg Dillis, Die Weide am Bach, 1794
Radierung 175×235

MÜNCHEN



ährend in Rom der Heimat entfremdete Künstler eine sich zeitlos dünkende heroische Landschaft schufen, und in Norddeutschland abseits einer noch starken akademischen Tradition ein neuer Stil vorurteilsloser Naturanschauung sich durchzusetzen suchte, wurde in Süddeutschland die Überlieferung der holländischen Kunst, die während des 18. Jahrhunderts niemals erloschen war, in bewußter Anknüpfung an die bewunderten Vorbilder der Vergangenheit wieder aufgenommen. In München war eine Reihe von Künstlern, die sich von der herrschenden Strömung einer klassizistischen Kartonmalerei fernhielt, in diesem Sinne tätig, und nicht unwichtig war es, daß neben ihnen eine sehr große Zahl halber und ganzer Dilettanten die Radierung im Geschmack der alten Holländer pflegte, weil durch sie der Bewegung, die sich vorbereitete, die breitere Grundlage geschaffen wurde.

Ähnlich wie in Frankreich der Leiter der napoleonischen Galerie Vivant Denon, der ebenfalls mehr Kenner und Liebhaber war als eigentlich ein

Künstler, wirkte in Nürnberg Christoph Haller von Hallerstein, der trotz einer regelrecht akademischen Ausbildung in Stuttgart und Dresden zu der Zahl der begabten Dilettanten gehört, die mehr als die Vorläufer der zünftigen Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts denn als selbständige Künstler anzusprechen sind. Die Originalität seiner zahlreichen und sehr verschieden gearteten Radierungen entspringt weniger einem zielbewußt fortschrittlichen Geiste als der Unbefangenheit, die das Vorrecht des Dilettantismus bleibt.

Wie Haller so haben auch die eigentlichen Begründer der neueren Kunstgeschichtsschreibung, zu denen man Goethe zu zählen berechtigt ist, Rumohr und später Kugler, in der Kunst des Radierens dilettiert. Und noch größer ist die Zahl der oft vornehmem Stande angehörigen Liebhaber, denen die Kunst der Ätzung nur als ein angenehmer Zeitvertreib galt. Aus der großen Menge mag der Weimarer Verwaltungsbeamte Franz Rektorzik genannt sein, weil es scheint, als sei er einer der wenigen, an denen ein echter Künstler verloren gegangen ist. Er hat in einer Anzahl geistreicher Radierungen mehr Talent bewiesen als mancher zünftige Künstler.

Aus solchen bescheidenen Ansätzen zu einer neuen Art der Naturdarstellung bildete sich zuerst in München eine Landschafterschule, die im Gegensatz zu der selbständigen Anschauungsweise der Norddeutschen anfänglich ihr Heil in der engen Anlehnung an die Holländer des 17. Jahrhunderts suchte. Dillis, Wagenbauer und der jüngere Dorner, die alle drei aus der Schule des alten Johann Jakob Dorner hervorgegangen waren, sind die Begründer der Münchner Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, in der Familie Kobell, die selbst nach den Niederlanden hinübergreift, reicht eine ungebrochene Tradition in die neue Zeit hinein, und eine andere Familie, die der Quaglio, bringt als eine besondere Gabe die Architekturdarstellung, anscheinend aus der Heimat des Canaletto, nach dem Norden.

Als Radierer hat sich unter den Schülern des alten Dorner vor allem Georg Dillis hervorgetan. Er hat schon in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts Walddarstellungen radiert, die ebensosehr auf Théodore Rousseau vorwärtszudeuten, wie auf Ruisdael zurückzuweisen scheinen. Erstaunlich ist die Freiheit der Nadelführung, die wenig an die „gezackte Eichenmanier“ erinnert, über die Ludwig Richter noch so viel später seufzte, ist vor allem das reine Empfinden für den Stimmungsgehalt verschwiegener Waldwinkel mit tiefem Dickicht und uralten Baumriesen. Dillis war 1806 in Paris und muß hier Radierungen Boissieus kennengelernt haben. Denn seine späteren

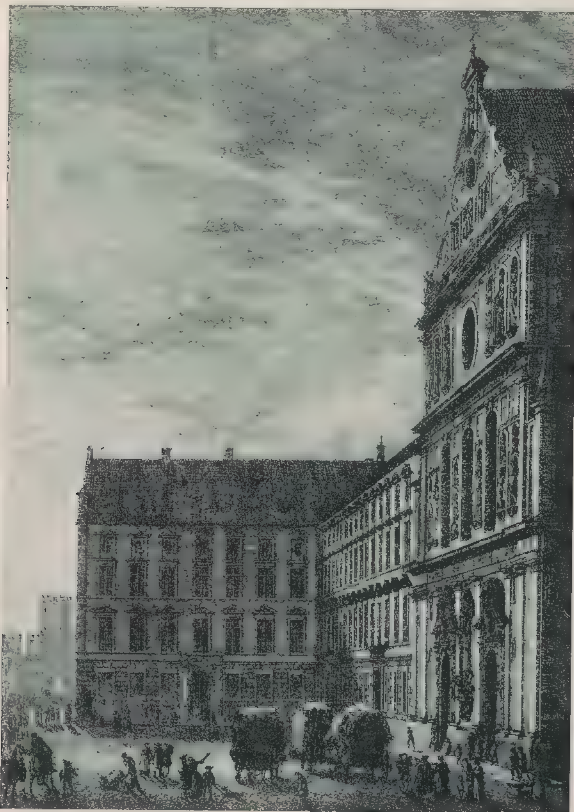
Blätter gemahnen deutlich an dessen zierliche Formgebung und erscheinen wie eine Vorbereitung der blassen und lichten Landschaftsdarstellung, die Erhard nicht mehr im Anschluß, sondern recht eigentlich im Gegensatz zu der Art der alten Niederländer wenig später ausbildete.

Gleich Dillis hat auch der jüngere Johann Jakob Dorner gelegentlich radiert, ist aber über die Tradition der Both und Everdingen, wie sie Ferdinand von Kobell vermittelte, nicht hinausgelangt. Bedeutungsvoller für die Geschichte der graphischen Künste wurde die Familie Quaglio, die in München während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts einen besonderen Rang einnimmt. Ihr Stammbaum reicht um zwei Jahrhunderte zurück bis zu einem Maler Giulio Quaglio, der als Schüler des Tintoretto gilt. Die Stellung als Architektur- und Theatermaler zuerst in Mannheim, dann in München im Dienste des kurfürstlichen Hofes vererbte sich auf Brüder und Söhne. So wurden die Quaglio, deren ursprüngliche Heimat Oberitalien gewesen ist, in Deutschland ansässig, und die vier Söhne des Giuseppe, die alle als Architekturmaler Achtung und Ansehen genossen, erblickten bereits in München das Licht der Welt, wo ihr Vater im Jahre 1801 als Nachfolger seines Bruders Giulio zum Hoftheaterarchitekten ernannt wurde. Domenico, der berühmteste unter ihnen, wurde vor allem als Architekturmaler bekannt, und er ist es, der auch in der Geschichte der graphischen Künste mit Ehren genannt werden muß.

In den Jahren 1806 bis 1808 hat Domenico Quaglio eine Anzahl kleiner Radierungen landschaftlicher und architektonischer Motive geschaffen, die zu den besten Leistungen ihrer Zeit gehören. Es lebt noch der Geist des 18. Jahrhunderts in diesen zierlich malerisch behandelten Blättchen, die einerseits auf die holländischen Meister des 17. Jahrhunderts, anderseits und direkter noch auf Piranesi zurückweisen. Gewiß kann sich Quaglio auch nicht aus weiter Entfernung mit der großartigen Erfindungsgabe und dem strömenden Reichtum des italienischen Meisterradierers messen. Aber es erinnert an dessen Art, wie die Form sich im Lichte löst, wie eine Architektur kühn durch starke Kontraste von Helligkeit und Schatten belebt wird.

Das Hauptwerk des Domenico Quaglio auf dem Gebiete der Radierung ist eine Folge von zwölf „Ansichten merkwürdiger Gebäude der königlich bayrischen Residenzstadt München“ in großem Format, aus den Jahren 1811 und 1812, nach der er wohl würdig wäre, in der Geschichte als der deutsche Canaletto weiterzuleben. Von der Unterweisung des biederen Johann Michael Mettenleiter, der in München mit allerdings nur schwachen

Kräften etwa die Stelle des Chodowiecki vertrat, und der dem Domenico die erste Anleitung im Radieren gegeben haben soll, kann dieser ernstlich nicht einen großen Gewinn davongetragen haben. Aber als Architekturmaler hat er sicherlich das Werk seiner berühmten italienischen Vorläufer studiert und auch ihre Radierungen gekannt. Er steht ganz in deren Tradition, und der



Domenico Quaglio, Michaelskirche in München, 1811
Radierung 328×235

malerische Geist des ausgehenden 18. Jahrhunderts herrscht noch durchaus in diesen Architekturveduten, die in außerordentlich feiner Abstufung der Töne zu einer reinen Vision von Licht und Schatten und von verdämmernden Lufterscheinungen werden. Es besteht kein eigentlicher Gegensatz in der Behandlung einer Mauerfläche und einer Figur, des Himmels oder spiegelnden Wassers,

es ist mit der Radiernadel nicht gezeichnet, sondern gemalt, und nur die feinen Unterscheidungen der Valeurs erzeugen Modellierung und Ferne.

Von den Brüdern des Domenico hat nur der älteste, Angelo Quaglio, sich ebenfalls als Radierer hervorgetan. Es ist wohl denkbar, daß seine Arbeiten, die in der stilistischen Haltung denen des Domenico gleichen, wenn sie ihnen auch an Zartheit der Behandlung unterlegen sind, dem acht Jahre jüngeren Bruder die erste Anregung gaben. Auch in seiner Leidenschaft für die Architektur des Mittelalters scheint Angelo, der mit Sulpiz Boisserée in Verbindung stand und für ihn Aufnahmen des Kölner Domes zeichnete, vorangegangen zu sein. Vielleicht ist in Wahrheit nicht Domenico, sondern er der bedeutendste unter den Brüdern, und es verhinderte nur sein früher Tod die volle Entfaltung seines Talentes.

Wie die Familie Quaglio die Architekturzeichnung zu ihrem besonderen Berufe machte, so nahmen als Landschaftsmaler die Kobell in München durch lange Zeit eine geachtete Stellung ein. Die Vorfahren der zwei Brüder, die später in München ansässig waren, stammten aus Frankfurt am Main. Ein anderer Zweig der Familie fand in den Niederlanden eine neue Heimat. Der älteste und berühmteste der niederländischen Kobell, Hendrik, lebte von 1751 bis 1799 in Rotterdam und setzte hier die Tradition der Marinemaler des Landes mit Geist und Geschick fort. Er hat eine kleine Zahl Radierungen hinterlassen, die zu den lebendigsten und charaktervollsten Schöpfungen ihrer Zeit zählen. Es sind nicht Nachahmungen der Werke eines Zeeman oder Willem van de Velde, sondern Übersetzungen ähnlicher Vorwürfe in den Geist einer anderen Zeit. Diese malerisch skizzenhaften Radierungen sind enger den gleichzeitigen Zeichnungen eines Guardi verwandt als den Schöpfungen der holländischen Vorläufer des Künstlers. Im Gegensatz zu Hendrik blieb sein Sohn Jan, der sich als Tiermaler einen Namen machte, in seinen Radierungen von den Werken der Potter und Berghem unmittelbar abhängig.

Die beiden Deutschen Ferdinand und Franz Kobell erblickten in Mannheim das Licht der Welt, wenig früher als ihr holländischer Vetter Hendrik. Beide standen als Hofmaler im Dienste des Kurfürsten Karl Theodor und siedelten mit ihm von Mannheim nach München über, wo Ferdinand auch das Amt des Galeriedirektors verwaltete. Beide standen als Maler wie als Radierer vollkommen unter dem Einfluß der niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts. Ferdinand Kobell, der bedeutendere der beiden Brüder, der auch das weitaus umfangreichere Radierwerk, an zweihundertfünfzig Blätter,



Wilhelm von Kobell, Sendlingen bei München, 1818
Radierung 120×156

hinterlassen hat, nahm als verspäteter Schüler der Everdingen, Waterloo und Ostade in München eine ähnliche Stellung ein wie Dietrich in Dresden. Er war bedeutsamer als Mittelsmann denn als selbständig schaffender Künstler. In einer Zeit der Traditionslosigkeit half er in Deutschland, die abgerissenen Fäden neu anzuknüpfen, und er wurde vielen, die in den folgenden Jahrzehnten die Kunst des Radierens wieder aufnahmen, ein willkommener Führer.

In erster Reihe hat sein Sohn Wilhelm als sein Schüler zu gelten. Der Vater leitete ihn zur Bewunderung der großen Niederländer in den Galerien von Mannheim und Düsseldorf, die in München damals vereinigt wurden. Und Wilhelm von Kobell hat in zahlreichen sorgfältig gearbeiteten Aquatintablättern den verehrten Vorbildern den Tribut seiner Dankbarkeit gezollt. Läßt die Auswahl, die zahlreiche Namen umfaßt, auf einen besonderen Geschmack schließen, so sind es die italianisierenden Niederländer wie Berghem, und ist es insbesondere Wouverman, in deren Werke sich Wilhelm von Kobell mit vorzüglicher Liebe und Sorgfalt versenkte.

In der Geschichte der Originalradierung können diese rein reproduktiven Arbeiten, die gewiß technisch von hoher Virtuosität zeugen, nur kurz erwähnt werden. Interessant ist aber die Tatsache, daß derselbe Künstler, der in seinen frühen Jahren sich so eng an alte Vorlagen anlehnte, als Radierer im Gegensatz zu seinem Vater und Oheim eine eigene Ausdrucksweise suchte. Schon in den kleinen Radierungen nach Bildern von Berghem und Willem Romain versucht er weder eine bildmäßige Wiedergabe, wie in seinen großen Aquatintablättern, noch eine Umsetzung in die eigene graphische Ausdrucksform der alten Meister. Er überträgt die Vorlagen in eine trockenere Strichführung und in das nüchterne, gleichförmig helle Tageslicht, das den geraden Gegensatz bildet zu den blendenden Effekten, mit denen er in der Aquatintatechnik die Wirkung der Gemälde noch zu übertrumpfen strebte.

Wilhelm von Kobell hat in der gleichen Art eine Anzahl größerer und kleinerer Landschaften sowie eine Reihe von Tierdarstellungen eigener Erfindung radiert. Die Technik dieser einfachen Umrißradierungen erinnert an die landläufige Art der Vedutenblätter, die nur als Unterlagen einer Kolorierung in Deckfarben dienten. Kobells Radierungen kommen gelegentlich in farbig angelegten Exemplaren vor. Aber daß die Mehrzahl auch der alten Drucke der Färbung entbehrt, ist doch wohl ein Beweis dafür, daß der Künstler selbst die sonnige Wirkung der ganz leicht geätzten Blätter empfand, und daß er bewußt ebenso auf die malerischen Schatten der Niederländer verzichtete wie auf die überscharfe Modellierung, die mit der klassizistischen Gesinnung in Aufnahme kam, und die Reinharts Tierdarstellungen ebenso wie die der Erhard und Klein von denen des Wilhelm von Kobell unterscheidet.

In dieser scheinbar trockenen und nüchternen Manier hat Wilhelm von Kobell im Jahre 1818 eine Folge von sieben Ansichten von München radiert. Es sind naive und höchst anspruchslose Naturaufnahmen, unscheinbar wie das meiste, was dieser lange verkannte Künstler geschaffen hat, der Zeit seines Lebens wenig an die Öffentlichkeit zu treten sich bemühte. Aber heute, nachdem mehr als hundert Jahre seit ihrer Entstehung verflossen sind, wirken diese Radierungen neben so vielem, das nur der historische Sinn zu würdigen vermag, seltsam zeitgemäß. Da ist die einfache Naturanschauung, die keine kompositionellen Hilfsmittel braucht, nicht die Versatzstücke der heroischen oder idyllischen Landschaft, nicht die Staffage mit arkadischen Hirten und antiken Göttern. Ein Stück Wiese, ein Feldweg und im Hintergrund die Silhouette einer Stadt sind genügendes Motiv, und einfache Bauern in

alltäglichen Verrichtungen beleben diese Landschaft, in der alle überraschenden und fremdartigen Effekte fehlen. Der Baumschlag ist nicht nach der bewährten Methode gestaltet, die gewiß der Vater Ferdinand seinem Sohne oft ans Herz gelegt hat, der Himmel nicht nach den alten Regeln mit Gewölk überzogen, sondern alle Form ist gleichartig und frei mit einem leicht hingeschriebenen Linienwerk behandelt. Der flüchtige Blick mag versucht sein, diese Blätter für Arbeiten eines begabten Dilettanten zu halten. Es sind in Wahrheit die Schöpfungen eines Mannes, der die ganze traditionelle Schulung genossen hat, und der trotzdem Kraft genug besitzt, sich eines Tages von aller Erinnerung zu befreien und mit unbefangenem Auge vor die Natur zu treten.



Wilhelm von Kobell, In der Tränke
Radierung 70×80



Johann Christoph Erhard, Im Stadtgraben zu Nürnberg, 1817
A. 4 Radierung 121×171

NÜRNBERG



n der Geschichte der Graphik des 19. Jahrhunderts hat die alte Kunststadt Nürnberg als Sitz des Frauenholzschen Verlages, in dem eine Anzahl der besten Radierungen der Zeit erschien, neue Bedeutung erlangt, und zugleich durfte Nürnberg sich rühmen, die Maler Erhard und Klein zu seinen Söhnen zu zählen. Johann Adam Klein ging ebenso wie der jüngere, aber frühreife und künstlerisch weit überlegene Johann Christoph Erhard als Schüler aus der Lehre des Nürnberger Kupferstechers Ambrosius Gabler hervor, der mit bescheidenem Talent Illustrationen im Sinne Chodowieckis schuf und nach dem Geschmack der Zeit eine Folge von Nürnberger Ausrufern herausgab. Von seinen Schülern wurde Gabler als ein einsichtsvoller und tüchtiger Lehrer gerühmt. Es heißt, daß er sie insbesondere auf das Studium der Natur hingewiesen habe, was allerdings nicht hinderte, daß ebenso fleißig nach Vorlagen der beliebten Meister der Zeit wie Geßner und Kobell kopiert wurde. Wichtiger noch scheint

für Erhard die Kenntnis der Kunst des Boissieu geworden zu sein, von dem im Jahre 1808 der Nürnberger Kunsthändler Frauenholz eine Folge von Landschaften verlegt hatte. Hier konnte Erhard ein Vorbild finden für die durchsichtige Zartheit der Hintergründe, für die zierliche Behandlung des Laubes, die tonigen Flächen alter Mauern und für die Einbeziehung der Staffage in die Landschaft. Jedenfalls stehen Erhards Radierungen in der einfachen Art der kompositionellen Anordnung wie in der überaus zarten Strichbildung den Werken des Boissieu näher als den typischen Blättern des Ferdinand Kobell, und mit Boissieu teilt Erhard auch die Vorliebe für bäuerliche Charakterköpfe, die er allerdings aus der Sphäre Rembrandtscher Zeichentradition in die



Johann Christoph Erhard, Im Höllental, 1818
Radierung 305×265

Regionen eines nahsichtigen Nazarenertums übertrug. Schon in seinen frühen Blättern steht die überscharfe Modellierung der großen Figuren in einigem Gegensatz zu der malerischen Behandlung der Landschaft.

Der Natur tritt Erhard mit einer fast vollkommenen Unbefangenheit gegenüber. Er und seine Freunde gehörten zu den ersten, die draußen vor der Landschaft selbst zu zeichnen begannen. Sie begaben sich auf romantische Wanderfahrten mit dem Skizzenbuche in der Tasche und hielten merkwürdige Gegenden im Bilde fest, suchten die besondere Stimmungsnote in der Wirklichkeit selbst, anstatt sie durch die Mittel künstlicher Anordnung zu erzeugen.

Erhard hat im Jahre 1817 eine Folge von sechs Ansichten aus der Umgebung des Schneeberges bei Wiener Neustadt radiert. Eine große Zahl anderer Blätter entstand gleichzeitig in diesem Jahre, zierliche Landschaftsbildchen mit freundlichen Landleuten in einfachen Verrichtungen vor ihren malerisch zerfallenen Häuschen. Die Jahre 1817 und 1818 bedeuten die Zeit der größten Produktivität und den künstlerischen Höhepunkt von Erhards Schaffen. Mit einer Reihe großer Landschaftsradierungen zog er endlich gleichsam die Summe aus dem bisher Erreichten. Er radierte damals die großen Ansichten aus der Wiener Gegend und die drei Blätter, mit denen im Jahre 1819 die 1817 begonnene Folge von sechs süddeutschen Ansichten zu Ende geführt wurde. Im Herbst des folgenden Jahres ging Erhard mit seinem Wiener Freunde Heinrich Reinhold, dem durch Natur und Anlagen dieser Weg gewiesen war, nach Rom. Es sind nicht sehr viele Radierungen mehr in den Jahren entstanden, die er hier verbrachte. Aber Erhard blieb auch in Rom der Mann der unmittelbaren Naturschilderung, dem nichts ferner lag als die heroische Geste. Ihn fesselte weniger die große Linie des Südens als die durchsichtige Klarheit einer durchsonnten Atmosphäre. Es scheint allerdings, daß die alte Sicherheit ihn bald verließ. Er war schon krank und innerlich gebrochen nach Rom gekommen. Am 18. Januar des Jahres 1822 setzte er seinem Leben freiwillig ein Ende.

Johann Adam Klein, der drei Jahre vor Erhard in Nürnberg geboren war, ging früher als der Freund, schon 1811, auf die Wanderschaft und verlebte die ersten entscheidenden Jahre in Wien, wo damals Künstler wie Bartsch und Molitor die tonangebenden Meister waren. Schon in dieser Zeit spezialisierte sich Klein im wesentlichen auf die Darstellung von Tieren und fremdartigen Volkstypen. Das Pferd war sein beliebtester Vorwurf, und die Truppendurchmärsche der kriegerischen Jahre gaben ihm Gelegenheit zum Studium allerlei seltsamer Erscheinungen.

Klein bildete die überscharf metallene Modellierung, für die Erhard das Beispiel gegeben hatte, in noch übertreibender Art zu einer Manier aus, in der die archaisierende Tendenz einer allgemein „altdeutsch“ orientierten Vorstellung deutlich zutage tritt. So lange Klein die anregende Freundschaft des jüngeren Erhard genoß, den er 1815 bei seiner Rückkehr nach Nürnberg wieder traf, und mit dem er in den folgenden Jahren zuerst in Wien, dann in Rom zusammenlebte, hat er eine Reihe charaktervoller Radierungen geschaffen. Klein schrieb in diesen Jahren eine eigenartige, wenn auch etwas einförmige Handschrift. Er war ein sicherer Zeichner, und Erhard scheint seine Überlegenheit in der Darstellung von Figuren und Tieren anerkannt zu haben, wenn er ihm gelegentlich die Staffierung einer Landschaft überließ. Aber nach dem Tode des Freundes geriet seine Kunst rasch in Verfall. Er variierte immer wieder die alten Themen, und er verlor sich dabei immer tiefer in die Niederungen einer billigen Genredarstellung. Als Klein im Jahre 1875 in München starb, hatte er seine Kunst um Jahrzehnte überlebt.



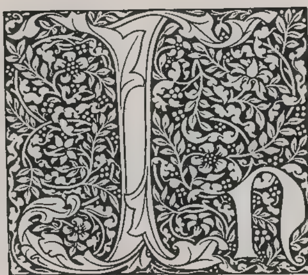
Johann Adam Klein, Schwarzschimmel am Pflug, 1813
I. 127 Radierung 128×201



William Blake, Gottvater und Hiob, 1825
Radierung 96×123

England

BLAKE



England hat der Klassizismus, der in Frankreich die edle Kunst des David und die unvergleichliche Grazie Prudhonscher Zeichnung, in Deutschland eine heroische Landschaft und einen linearen Freskostil zeitigte, nur vereinzelte, höchst eigenartige Blüten getrieben. Flaxmans neues Griechentum, Füßlis das Perverse streifender Manierismus und Blakes tiefsinnig poetische Mystik sind in England aus dem Stamme klassizistischer Kunst erwachsen. In einer Geschichte der Graphik beansprucht von den dreien nur Blake einen eigenen Platz, denn während Flaxman und Füßli ihre Zeichnungen berufsmäßigen Stechern zur

Wiedergabe anvertrauten, hatte William Blake selbst in seiner Jugend die Schule eines strengen Stechers alten Stiles, des James Basire, empfangen und blieb durch lange Jahre dessen Methode klarer, durchsichtiger Strichlagen treu, im Gegensatz zu der viel bewunderten, freieren Punktiermanier Bartolozzis und seiner Schule. So hat er neben eigenen Erfindungen auch fremde Vorlagen gestochen, wie die zierlichen Illustrationen des Malers Stothard, mit dem er befreundet war, und die Kompositionen des zum Engländer gewordenen Schweizers Füßli, mit dem ihn enge Verwandtschaft des künstlerischen Geistes verband.

Blakes Hauptwerk sind aber nicht diese eigentlichen Kupferstiche, sondern die kleinen Bücher seiner Dichtungen, die er mit Illustrationen schmückte. Text und Bild sind hier in wahrem Sinne des Wortes eins geworden, in geistiger gleichwie in materieller Hinsicht. Blake erfand selbst für seine Zwecke ein eigenartiges Hochdruckverfahren. Er schrieb die Verse und zeichnete die Illustrationen mit einem säurefesten Firnis auf eine Kupferplatte, die er dann ätzte, so daß die ganze Fläche von der Flüssigkeit angegriffen wurde und nur die Linien der Schrift und Zeichnung als erhabene Stege stehenblieben. Von diesen Platten nahm er Abdrücke in verschiedenen Farben, ähnlich wie man von Holzstöcken druckt, und er pflegte die Blätter noch mit der Hand in zarten Aquarelltönen zu kolorieren. Nur ganz wenige Exemplare dieser eigenhändigen Drucke von Blakes „Songs of Innocence" (1789), „Thel" (1789), „Songs of Experience" (1794) sind erhalten.

Es ist eine seltsame Mischung der sentimentalen Naturromantik des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit einem etwas müden Klassizismus in diesen Zeichnungen, die den Geist des späteren englischen Präraffaelitentums aufs vollkommenste vorausahnen lassen. Blake setzte sich in bewußten Gegensatz zu der herrschenden Kunst seiner Zeit, deren führender Meister Sir Joshua Reynolds war, er wies gleich seinen späteren Nachfolgern auf die frühen Florentiner hin im Gegensatz zu den bewunderten Werken des Tizian und Rembrandt, die er verdammte, weil sie einen Abfall von dem Geiste strenger Linienkunst bedeuteten.

In später Zeit wurde er mit den Werken der Kupferstecher der italienischen Renaissance bekannt. Insbesondere übte die Manier des Bonasone so starken Eindruck auf ihn, daß er sich ihr in seinem reifsten Illustrationswerk, den einundzwanzig Bildern zur Geschichte des Hiob (1825) aufs engste anschloß. Gegenüber den zuweilen spielerisch dekorativen Liniengebilden seiner früheren

Bücher waltet hier ein großartiger Ernst. Gewiß bleibt Blake auch jetzt, was er, der auf so vielen Gebieten zugleich sich betätigte, notwendig auf jedem sein mußte, ein halber Dilettant. Seine Zeichnung ist mühsam und entbehrt überzeugender Lebendigkeit, wie sie oftmals versagt, wo kompliziertere Bewegungen in Verkürzung und Überschneidung zu schildern wären. Aber es ist eine starke Innerlichkeit in diesen Blättern, die mit vielen Schwächen versöhnt, und als Kupferstiche sind sie die vollkommenste Leistung ihres Schöpfers.



William Blake, Aus „Europe, a Prophecy“, 1794
Hochätzung 153×110



John Crome, Wald
T. 9 Radierung 54×189

DIE LANDSCHAFTSRADIERUNG



leich der deutschen Kunst vom Anfang des 19. Jahrhunderts wird die englische Malerei der Zeit durch den Gegensatz der heroischen und der intimen Landschaft beherrscht. Mit den Namen Turner und Constable sind hier die zwei Richtungen bezeichnet, die einander gegenüberstehen, und noch unmittelbarer einleuchtend wird der widersprechende Charakter zweier Kunstäußerungen, deren eine in all ihrer blendenden Virtuosität in die Vergangenheit zurückweist, während die andere bescheiden und noch vorsichtig tastend eine neue Epoche der Malerei vorauskündet.

Die Kunst William Turners gehört, so modern sie im Hinblick auf ihre reiche Koloristik erscheinen mag, ihrem Wesen nach dem 18. Jahrhundert. Turners Landschaftsauffassung knüpft an Claude Lorrain an, der damals höchste Bewunderung fand, und setzt die Traditionen Gainsboroughs fort, dessen Landschaftsstil die englische Parallele zu den visionären Veduten eines Watteau darstellt. Er malte nicht die einfache Landschaft, wie die großen holländischen Meister des 17. Jahrhunderts, sondern die erhabene oder die großartige Natur, die Natur als Schauplatz poetischen Geschehens oder in ihren dramatisch gesteigerten Zuständen, in Stürmen und Gewittern und den heroischen Stimmungen ungewöhnlicher Augenblicke.

Das Medium dieser Kunst in ihrer graphischen Übersetzung war das Mezzotintoverfahren, das das 18. Jahrhundert erfunden hatte, um alle Weichheit der Übergänge vom hellsten Licht zum tiefsten Schatten im Schwarz-Weiß wiederzugeben. So hatte Boydell das berühmte „Liber veritatis“ des Claude Lorrain im Druck vervielfältigt, und in unmittelbarem Wettbewerb



William Turner, Aus dem „Liber studiorum", 1819
R. 66 Radierung 177×258

mit diesem posthumen Werk seines großen Vorläufers ging im Jahre 1806 Turner daran, seine Bilderfindungen in einem groß angelegten Reproduktionswerk zusammenzufassen, das den Titel „Liber studiorum" erhielt. Die Ausgabe erfolgte in Heften zu je fünf Blättern, in denen die verschiedenen Vorwürfe, die als Architekturen, Hirtenstücke, Marinen, Gebirgsbilder und Historien unterschieden wurden, abwechseln sollten. Turner selbst beschränkte sich im allgemeinen darauf, nach dem Entwurf in einer Sepiazeichnung die Hauptlinien in die Platte zu ätzen, die er dann dem berufsmäßigen Stecher überantwortete. Die eigentliche Arbeit blieb diesem. Er hatte sie mit dem Helldunkelwerk zu überziehen, mit dem die kargen Umrißlinien bildmäßig in Wirkung gesetzt wurden. Nach einem ersten Versuch im Aquatintaverfahren, den der beste Fachmann F. C. Lewis unternommen hatte, ging Turner zur Methode der Schabkunst über, in der noch zartere Übergänge zu erzielen waren. Sein Namensvetter Charles Turner, dessen geschabte Porträts zu seiner Zeit den höchsten Ruf genossen, übernahm die Bearbeitung der Platten. Nachdem er zwanzig Blätter vollendet hatte, überwarf sich Turner mit ihm wie zuvor schon mit Lewis wegen der Bezahlung, und in der Folge waren verschiedene Stecher wie William Say, Dunkarton, George Clint, Easling für ihn tätig. Vierzehn

Lieferungen im ganzen erschienen in verschiedenen Zeitabständen in den Jahren 1807 bis 1819. Dann schlief die Veröffentlichung ein. Eine Anzahl ganz oder halb vollendeter Platten blieb liegen und wurde erst im Nachlaß des Künstlers gefunden.

Nicht alle Stecher haben Turners Aquarelle mit gleichem Gelingen zu übertragen verstanden, aber der beste Interpret seiner Kunst war ohne Zweifel der Maler selbst. Der Meister ist freier dem eigenen Entwurfe gegenüber als der Übersetzer. Er gibt eine Umdichtung in anderem Verfahren und gestattet sich, wo es ihm recht dünkt, auch eine eingreifende Veränderung. Aber auch seine Stecher überwachte Turner aufs sorgsamste. Er prüfte ihre Arbeit in allen Stadien und gab die Probedrucke, die sie ihm sandten, mit vielen Korrekturen und Randbemerkungen zurück. Wie um den Fortschritt des Stiches, so kümmerte sich Turner um den Vorgang des Druckens. Die zart gearbeiteten Platten gaben nicht viele Abdrucke von annähernd gleichmäßiger Schönheit her. Nach etwa dreißig Abzügen war es notwendig, die Platte einer gründlichen Aufarbeitung zu unterziehen, da die Schatten sich gelichtet, die Helligkeiten sich



William Turner, Aus dem „Liber studiorum", 1812
Radierung 183×266

getrübt hatten. Turner besorgte diese Arbeit selbst, und durch kleine Zeichen am Rande vermerkte er die verschiedenen Plattenzustände, deren gewöhnlich fünf entstanden.

Die einfachen Ätzungen, von denen nach Turners Tode eine Anzahl in den Handel gelangte, geben die Handschrift des Künstlers am reinsten und erscheinen dem modernen Betrachter wertvoller als die in einem warmen Braun gedruckten, farbig reicheren Schabkunstblätter. Aber des Künstlers eigener Absicht entsprechen die Blätter, wie er sie veröffentlichte, und schöne frühe Drucke der ersten Zustände, wie sie nicht häufig in vollständigen Exemplaren beisammen sind, da Turner schon seinen Subskribenten nur gemischte Serien überließ, in denen die Zahl der späten Abdrucke überwog, gehören zum besten, was in dieser Technik geschaffen worden ist. Auch die berühmtesten Werke englischer Schabkunst können sich mit ihnen kaum messen, weil keinem von ihnen wie Turners Blättern die charaktervolle Zeichnung einer Meisterhand zugrunde lag, die mit den tiefgeätzten Linien des Vordergrundes und den zarten Lagen verschwimmender Fernsichten schon alle Kontraste des fertigen Werkes vorausbestimmte.

Während Turners Name zu einer Weltberühmtheit emporstieg, wurde der seines Jugendfreundes Thomas Girtin fast vergessen. Turner selbst bewunderte Girtin aufs höchste und beugte sich vor seiner überlegenen Kunst. Es ist schwer, dieses Urteil nachzuprüfen, da Girtins früher Tod seinem Schaffen allzu schnell ein Ziel setzte. Als Radierer lebt er fort in der in seinem Todesjahr 1802 publizierten Folge der „Views in Paris". Im Stil der Veduten, wie sie damals beliebt waren, zeigen sie eine persönliche Anschauung, die immerhin auf eine besondere künstlerische Eigenart hinweist. Girtin selbst besorgte wieder nur die erste Ätzung, während F. C. Lewis die Vollendung in Aquatinta übernahm. Neben Turners „Liber studiorum" ist diese Veröffentlichung die bedeutendste Leistung der Art, die auf englischem Boden entstand, und wenn Turners Landschaften reicher an Erfindung sind, so haben die Ansichten des Girtin den starken Wirklichkeitssinn voraus, der mehr dem Geiste einer neuen Epoche angemessen schien als Turners blendende Phantasien.

Vielleicht wäre Girtin, wenn er länger gelebt hätte, berufen gewesen, zum Führer der anderen Landschafterschule zu werden, die in John Constable ihren gefeierten Meister gefunden hat. Turners eigentlicher großer Rivale hat als Radierer nicht mehr als ein paar kleine Landschaftsblätter hinterlassen. Der Ruhm, die wenig geachtete Kunst der Originalradierung wieder



John Constable, Feldweg
Radierung 115×179

aufgenommen und zu neuen Ehren gebracht zu haben, gebührt nicht ihm, sondern den Künstlern, die abseits der Hauptstadt in Norwich eine eigene Schule begründet hatten, und die sich auch in der Radierung bewußt als die Erben der Holländer betrachteten, gebührt insbesondere dem Haupt der Schule, dem alten Crome, der als der eigentliche Begründer der neuen Landschaftsradierung in England angesprochen werden muß.

John Crome, Old Crome, wie er im Unterschied von seinem Sohne Frederik James Crome, der ebenfalls Maler gewesen ist, genannt zu werden pflegt, ging seine eigenen Wege abseits der zu seiner Zeit herrschenden Kunstrichtungen. Er verlegte nicht wie andere englische Provinzmaler seinen Wohnsitz nach der Zentrale des künstlerischen Lebens, nach London, sondern er blieb in seinem Geburtsort Norwich, wo er der anerkannte Führer einer Malerschule wurde, deren Mitglieder er im Jahre 1803 zu einer engeren Künstlergenossenschaft zusammenfaßte.

Crome ist der künstlerische Antipode seines Zeitgenossen Turner. Seine Kunst bedeutet den Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit, die Neubegründung der Landschaftsmalerei im Anschluß an die großen Holländer

des 17. Jahrhunderts. Ihm wurde die Radierung wieder ein selbständiges künstlerisches Ausdrucksmittel. Für die Radierung, wie Crome sie verstand, fand er keinen Vorläufer und keinen Lehrer außer in den Werken der holländischen Meister, die anderthalb Jahrhunderte vor ihm gelebt hatten. In der Tat ist die Beziehung insbesondere zu den Radierungen des Waterloo außerordentlich eng. Die Motive sind ähnlich, die großen Baumgruppen, die stehenden Wasser, über die Brücken führen, die Wege, die sich in die Landschaft ziehen, die verfallenen Zäune und niederen Hütten, die Staffage mit Landleuten und Tieren. Es ist nicht die heroisierte Landschaft Turners, in der auch die einfachen Hirten noch Teil haben an der feierlichen Stimmung und der gesteigerten Geste, mit der die antiken Helden geschildert werden. Es ist die Natur seiner unmittelbaren Umgebung, die Crome wieder wie einst die Holländer der bildlichen Wiedergabe würdig erachtet, ohne den Zwang, sie durch atmosphärische Schauspiele oder als Schauplatz großer Ereignisse über ihr einfaches Dasein hinauszuheben.

In einer leichten, offenen Strichführung, einer durchsichtigen, gleichsam kritzelnden Technik sind Baumschlag und Boden gegeben. Den Himmel bezeichnen zart hingeschriebene, in unregelmäßigen Lagen schattierte Wolkenballen, die gegen den oberen Rand zuweilen durch fein gezogene parallele Horizontallinien abgesetzt werden. Sehr ähnlich pflegte Antonius Waterloo zu arbeiten. Nur daß er sein Netz gewöhnlich dichter spann, nicht kritzelnd, sondern strichelnd das Laub der Bäume andeutete und durch übereinandergreifende Lagen die Schatten vertiefte. Darum sind Cromes Radierungen im ganzen lichter, gleichmäßiger durchleuchtet. Insbesondere sind seine Himmel reicher, wie denn dem Glanzstück seiner Radierkunst, dem „Mousehold Heath", nichts ähnliches aus der holländischen Radierung entgegengestellt werden kann.

Allerdings muß man ein Blatt wie dieses in einem frühen Zustand sehen, da in späterer Zeit der Himmel vollständig geglättet und danach von fremder Hand ein trockenes, dürftiges Wolkenwerk an die Stelle gesetzt wurde. Nicht alle Platten Cromes sind in so böser Weise mißhandelt worden. Aber fast alle wurden nach seinem Tode mehrfach wieder aufgearbeitet und bis zur gänzlichen Ermüdung ausgedruckt.

Cromes Radierungen fanden zu den Lebzeiten des Künstlers nur wenig Liebhaber. Es heißt, er sei selbst mit seinen Leistungen auf diesem Gebiet nicht zufrieden gewesen. Aber man wird kaum fehlgehen in der Annahme, daß



John Crome, Mousehold Heath
T. 3 Radierung 200×280

die Unzufriedenheit mehr auf seiten des Publikums lag. Nach 1813 jedenfalls hat Crome die Radiernadel nicht mehr gehandhabt. Im Jahre 1812 hatte er den Versuch gemacht, eine Veröffentlichung seiner Platten zu veranstalten. Aber erst 1834, dreizehn Jahre nach seinem Tode, gelang das Unternehmen. Nur diese Ausgabe, deren Auflageziffer nicht höher als sechzig war, enthält Drucke von den unveränderten Platten. Schon vor der nächsten Veröffentlichung, die drei Jahre später erfolgte, wurden die Platten aufgeätzt und durch Arbeit mit dem Grabstichel gründlich entstellt, da der Herausgeber Dawson Turner an ihrem „unfertigen Zustande" Anstoß nahm. Von 1838 ab folgten dann zahlreiche weitere Publikationen der einunddreißig Radierungen Cromes, bis die Platten endlich in neuerer Zeit in den Besitz des Museums von Norwich gelangten.

Gleich Crome haben die meisten der Künstler, die in der Norwich Art-Society vereinigt waren, sich gelegentlich als Radierer betätigt. Aber es ragt kaum eine Persönlichkeit von wesentlicher Bedeutung aus der Gruppe hervor. Zahlreiche Landschaftsradierungen entstanden, und die Bewunderung für die

holländischen Meister des 17. Jahrhunderts betätigte sich in Kopien und Variationen ihrer Werke. Die Radierungen Rembrandts erschienen in gelegentlich täuschenden Nachahmungen. Unter anderen zeichneten sich Edmund und R. Girling in solchen Arbeiten aus. Als einer der tüchtigsten Nachfolger Cromes mag Samuel David Colkett Erwähnung finden. Auch Joseph Stonnard hat eine Anzahl beachtenswerter Radierungen geschaffen, darunter Landschaften, die an Cromes Leistungen anklingen, ohne sich doch mit ihnen messen zu können. Sein und Cromes Schüler war John Middleton, der die Tradition seiner Lehrer getreulich fortsetzte.

Neben diesen und einer Reihe anderer Künstler und Künstlerinnen, die in Norwich eifrig die Radierung pflegten, indem sie den Anregungen der Schulgründer folgten, steht als selbständige Persönlichkeit allein Edward Thomas Daniell, dessen zarte und anmutige Landschaftsdarstellungen durch eine feine lyrische Empfindung sich über die Masse des Schulgutes, wie es in den zwanziger Jahren in Norwich entstand, merklich erheben.

Im Stil seiner Radierung folgt auch Daniell der Tradition der Schule, während eine Sonderstellung neben Crome in Norwich allein John Sell Cotman einnimmt, der 1811 zum Präsidenten der Society of Artists ernannt wurde. Seine Folge von Radierungen alter englischer Bauten, von denen eine Reihe seit dem Jahre 1811 erschien, verdankte mehr antiquarischem als künstlerischem Interesse ihre Entstehung. In der Auffassung und den Darstellungsmitteln ist kaum eine Beziehung zu Cromes Radierstil. Es wird kein Versuch gemacht, malerisches Helldunkel zu erzeugen. Das Linienwerk bleibt schematisch und trocken, es ist, als sei insgeheim an eine Vollendung der Platten durch Aquatinta oder Schabkunst gedacht, und es sei in der Radierung nicht mehr als das Gerüst einer Darstellung gegeben. Cotman hatte schon früh Anschluß an Turner gefunden, und er bekundete seine Bewunderung für den Meister, indem er eine Radierungsfolge ebenfalls „Liber studiorum“ nannte. Erst 1838 erschienen, enthielt es meist in früheren Jahren entstandene Blätter. Sie sind nicht in Schabkunst ausgeführt wie Turners Kompositionen, aber auch nicht in reiner Ätzung, wie die Hauptzahl der Blätter Cromes, sondern in dem weichen Vernis mou-Verfahren, das der mehr malerischen Haltung der Kreidezeichnung entspricht. Zu der intimen Radierungskunst John Cromes stehen die Blätter Cotmans in einem ausgesprochenen Gegensatz. Er geht mehr großartig pathetischen als anmutig romantischen Motiven in der Natur nach, und er überzieht die Platte nicht mit einem Netz feiner Linien, sondern zeichnet mit



David Charles Read, Angler, 1845
Radierung 112×196

einem breiten und offenen Strich, der kräftig genug ist, in einer einzigen Lage einen Schatten zu markieren, wie denn die Technik des Vernis mou flächigen Wirkungen, die denen der Lithographie sich nähern, von selbst entgegenkommt. Das Liber studiorum ist Cotmans Hauptwerk auf dem Gebiete der graphischen Kunst und vermittelt eine bessere Vorstellung seiner Art als die zahlreichen Aufnahmen alter Bauwerke, die er in früheren Jahren veröffentlicht hatte.

Wie der Stil dieser Architekturradierungen aus der Tradition des 18. Jahrhunderts sich entwickelt, mag man erkennen, wenn man von den noch ganz an Piranesi geschulten Blättern des George Cuitt über die schon mehr graphisch als malerisch empfundenen Aufnahmen berühmter Bauwerke, die John Coney hinterlassen hat, zu den ähnlichen Blättern Cotmans die Reihe an sich vorüberziehen läßt. Im Anschluß an Cotman betätigte sich endlich Henry Ninham in Aufnahmen alter Bauten und kleinen, malerischen Landschaftsradierungen.

Die Schule von Norwich genießt in England einen traditionellen Ruhm, den keineswegs alle ihre Erzeugnisse rechtfertigen. Als Radierer insbesondere verdiente David Charles Read, der den Hauptteil seines Lebens in Salisbury verbrachte, eher als die vielen Nachahmer Cromes und Cotmans einen Platz in der Geschichte der Kunst, denn er offenbart sich neben den einförmigen Leistungen der Schule als ein überraschend selbständiger und vielseitiger Geist.

Auch er ging bewußt von Rembrandt aus. Er hat das selbst in dem Vorwort ausgesprochen, mit dem er ein Verzeichnis seiner Platten begleitete, das er im Jahre 1832 veröffentlichte. Read hat eine große Zahl von Landschaften radiert, die er von 1829 ab als sein eigener Verleger in einer Reihe von Mappen herausgab. Stark geätzte Platten, in denen gleichmäßig tiefe Dunkelwirkungen erzielt werden, wechseln ab mit zarten Kaltnadelarbeiten, die den Ton des Grates benutzen, und Read beruft sich gerade hierfür auf sein großes Vorbild Rembrandt, der es verstanden habe, der oftmals rohen Ätzung mit Hilfe der kalten Nadel eine harmonische Gesamtstimmung zu geben. Read war kein großer Zeichner. Seine vereinzelten Versuche in der Bildnisradierung beweisen es. Aber er hat eine Anzahl stimmungsvoller Landschaften geschaffen, die abwechslungsreicher im Motiv wie in der technischen Behandlung sind als die Werke seiner unmittelbaren Vorläufer. Es ist ein romantisches und zuweilen ein echt poetisches Empfinden in den Radierungen, denen Goethe eine freie und geistvolle Naturwiedergabe nachrühmte. In der Tat gibt es Blätter dieses Künstlers, die auf Corots geniale Nadelführung vorauszudeuten scheinen, und es ist nicht leicht begreiflich, daß auch seine Landsleute diesem erstaunlich selbständigen Geiste neben Künstlern wie Crome und Cotman, Wilkie und Geddes nicht mehr Beachtung zu schenken pflegen.

Die beiden schottischen Genremaler Wilkie und Geddes leben in der Geschichte eng verbunden fort, und sie sind als Radierer dadurch noch fester vereint, daß im Jahre 1875 David Laing neue Abdrucke ihrer Platten in einem Bande herausgab. Man soll nach diesen späten Drucken die Radierungen nicht beurteilen, die in früherer Zeit namentlich im Grat der Kaltnadelarbeit, die Geddes gern verwendete, einen ganz anderen Tonreichtum entfalten.

David Wilkie, der zu den einstmals gefeiertesten englischen Malern gehört, und dessen liebenswürdig banale Genredarstellungen sich beim Publikum einer außerordentlichen Beliebtheit erfreuten, hat eine kleine Anzahl Radierungen geschaffen, die wohl gleich seinen Bildern unter einem peinlich philiströsen Zug leiden, aber als Nadelarbeiten zu ihrer Zeit — sie sind um das Jahr 1820 entstanden — zu den bemerkenswerten Leistungen gezählt werden müssen. Denn ein Blatt wie der Herr am Schreibtisch, hinter dem ein Arbeiter wartend steht, weist in seiner reichen Tonfülle und der absichtlichen Halbvollendung ebenso sehr zurück auf das Vorbild Rembrandts wie in die Zukunft, da es den Stil der englischen Radierung des späteren 19. Jahrhunderts vorausahnen läßt.



David Wilkie, Der Hausherr
L. 7 Radierung 110×128

Noch unzweideutiger als in Wilkies Radierungen gibt sich in denen des Andrew Geddes die Abhängigkeit von Rembrandt zu erkennen. Er zollte seiner Verehrung für den Meister den schuldigen Tribut in einer Anzahl von Kopien nach dessen Radierungen, und er versuchte sich in der Komposition von Landschaften, die unmittelbar an die Tradition des großen Holländers anknüpfen. Es gibt da insbesondere eine Ansicht von Packham Rye bei London, die im Motiv und in der Anordnung, dem in der Mitte leicht ansteigenden Buschwerk mit den Hütten und der abschließenden hohen Baumgruppe, neben der ein Blick in die weite Ebene sich auftut, ebenso unmittelbar an Rembrandts Landschaftsradierungen erinnert wie in der Technik, die mit den starken Gegensätzen weißgelassener Flächen und eines tiefen sammetartigen Schwarz die ganze Tonskala ausnutzt, anders als Crome, der die Fläche gleichmäßig mit einem Netzwerk von Linien zu überspinnen liebte.

Geddes ist der erste englische Künstler, der ein reichhaltiges und vielseitiges Radierwerk hinterlassen hat. Er pflegte vor allem die Porträtradierung und zeigte im Gegensatz zu dem traditionellen Bildnisstil der Schabkunst, die routinierte Techniker wie Charles Turner weit in das 19. Jahrhundert hinein pflegten, daß die charaktervollere Radierung an Helldunkelwirkung nicht hinter den geschabten Blättern zurückzustehen braucht. Das Bildnis seiner Mutter ist nichts anderes als eine Huldigung des Künstlers an Rembrandt, aber es steht zugleich in seiner pikanten malerischen Fleckenwirkung sichtbar in der Tradition der englischen Porträtkunst des 18. Jahrhunderts, aus der noch unmittelbarer die übrigen radierten Bildnisse des Künstlers herauswachsen. Trotzdem scheint nicht sowohl von Crome als von einem Künstler wie Geddes die neue englische Landschaftsradierung, die unmittelbarer als parallellaufende Strömungen im übrigen Europa an die Tradition ihrer nächsten Vorläufer anknüpfte, ihren Ausgang zu nehmen. Ein Blatt wie Geddes' Packham Rye vermag wie die Vorausahnung der Werke Whistlers und Hadens zu erscheinen.



Andrew Geddes, Packham Rye
L. 31 Radierung 125×200



James Gillray, Politische Karikatur, 1798
Radierung 240×343

DIE KARIKATUR



Notwendig muß eine Darstellung der englischen Radierung während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts auf einen stark entwickelten Sonderzweig dieser Kunst wenigstens kurz hinweisen, der gewiß mehr ein kulturhistorisches als ein rein künstlerisches Interesse beansprucht, der aber starke zeichnerische Kräfte an sich zog und vor allem einflußreich wurde für die fernere Entwicklung im übrigen Europa. Gemeint ist die Karikatur, die in England eher als in anderen Ländern zu wesentlicher Bedeutung zu gelangen vermochte. Eine Geschichte der Karikatur in ihrem ganzen Umfange würde zugleich eine Geschichte der politischen Kämpfe und Leidenschaften und einen Spiegel der gesellschaftlichen Sitten bedeuten. Es hieße ein Bild der geschichtlichen und sozialen Zustände aufrollen, wollte man das gesamte Gebiet der Karikatur in den europäischen Ländern von der Zeit der französischen

Revolution und der napoleonischen Kriege bis hinab zur Gegenwart umschreiben. In England beginnt der Reigen der berühmten Karikaturisten, denn hier zuerst gab es eine Freiheit der Presse, die der Kritik an den inneren Zuständen des Landes die Tore öffnete, und wild schäumte die politische Leidenschaft empor, als die Eroberungspläne Napoleons die englische Weltherrschaft bedrohten. Mit erbarmungsloser Grausamkeit wird der Kampf geführt, wird der Haß gegen Frankreich emporgezüchtet, bahnen die Zeichner den politischen Ereignissen den Weg.

Der Ruhm eines James Gillray, dessen Name auf dem ganzen Kontinent der Inbegriff aller Todfeindschaft gegen Napoleon wurde, ist nicht so sehr in der künstlerischen Kraft seiner Zeichnung als in ihrer politischen Bedeutung begründet, und seine Blätter wurden vorbildlich, weil sie an Drastik der Darstellung unerreicht waren. Um anderes sorgte sich Gillray kaum. Er wollte nicht feine Wirkungen, sondern er suchte das grob Sinnfällige. Er zeichnete mit einem breiten, oftmals fahrigen Strich, und er liebte es, durch Inschriften aller Art zu verdeutlichen, was ihm in bildlicher Darstellung auszudrücken nicht gelang. Er hat zahllose Blätter in seiner freien und lockeren, meist allzu unbekümmerten Strichführung radiert, die in derben und bunten Farben koloriert wurden. Es gab noch keine illustrierten Zeitschriften. Die Blätter wurden einzeln feilgeboten, und sie häuften sich, wenn die politische Lage die allgemeine Erregung steigerte, wie in der Zeit, als im Lager von Boulogne die Invasion nach England geplant und vorbereitet wurde.

Mit Gillray teilt sich Thomas Rowlandson in den Ruhm, der erste Karikaturenzeichner der Neuzeit zu heißen. Rowlandsons Temperament war von dem seines gefeierten Rivalen wesentlich verschieden. Er war nicht so sehr Politiker, nicht so sehr Ankläger, war mehr ein heiterer Zuschauer in dem Spektakel menschlicher Torheiten, das der Satiriker an jedem Tage neu erlebt. Seinen Stift führte nicht der Haß allein, und so blieb ihm mehr Zeit zu eindringendem Verweilen, mehr Ruhe zur künstlerischen Durchbildung. Auch Rowlandson hat gelegentlich politische Karikaturen gezeichnet, und mit vielen anderen hat er sich in den Jahren der napoleonischen Kriege an dem allgemeinen Kampfe gegen den korsischen Eroberer beteiligt. Aber sein eigentliches Gebiet war die minder blutige Satire auf die gesellschaftlichen Zustände seiner Zeit, die Modenarrheiten verspottet und die englische Prüderie mit leicht erotisch gefärbten Darstellungen narrt. Die Technik, deren sich Rowlandson bedient, ähnelt der des Gillray. Er führt die Radiernadel leicht, wie man mit der Feder schreibt, über die



Thomas Rowlandson, Tanzunterricht, 1790
Radierung 268×430

Platte, aber der Strich ist minder derb, die Zeichnung ist eleganter, und die Färbung verwendet lichtere, zartere Töne.

Rowlandson ist der Aristokrat innerhalb der englischen Karikatur. Auch er bedient sich der Wirkungen derber Komik, wie sie die englischen Exzentrikklowns auf dem Kontinent eingebürgert haben, aber er kennt auch feinere Register, und er ist ein Künstler, ehe er ein Spaßmacher ist. Das eigentliche Erbe Gillrays trat George Cruikshank an. Als junger Mensch schon setzte er den Kampf gegen Napoleon fort, und er schüttete das ganze Gefäß von Hohn und Spott über den gestürzten Weltenherrscher aus, verfolgte ihn mit den erfundenen Greuelgeschichten, die den Haß wachhielten und die Phantasie der Philister erhitzten.

Im Jahre 1810 trat George Cruikshank mit seinen ersten politischen Karikaturen hervor. Aber seine leichte Erfindungsgabe fand bald ein besseres Betätigungsfeld in der humoristischen Illustration, die für lange Zeit das eigentliche Reich seiner ein anspruchsloses Publikum entzückenden Kunst wurde. Im Jahre 1819 beginnen die radierten Buchillustrationen, an deren Stelle seit den dreißiger Jahren gelegentlich Holzschnitte treten, und sie setzen sich in unübersehbarer Zahl bis fast an sein Lebensende fort. In dem „Comic

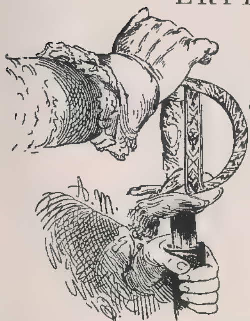
Almanach", den er 1835 begründete und bis zum Jahre 1852 regelmäßig alljährlich erscheinen ließ, fanden seine zahlreichen Verehrer die witzig gezeichneten Radierungen, in denen Gillrays grober Stil nur durch das kleine Format verfeinert erscheint. Eine geschickte Regie weiß mit bescheidenen zeichnerischen Mitteln Menschenmassen wirkungsvoll in spaßhafte Bewegung zu setzen. Allerlei kleine und große Laster und Schwächen der Menschheit werden mehr oder minder boshaft gegeißelt. Cruikshank ist der Erbe des Hogarth, wenn er sich zum Sittenapostel aufwirft, wenn er einmal die Todesstrafe, ein andermal den Mißbrauch des Alkohols bekämpft. Und er war stolzer noch auf die praktische Wirkung als auf den künstlerischen Erfolg seiner Zeichnungen, in denen mit den Jahren zunehmend das Gegenständliche überwiegt, der artistische Reiz einer beweglichen Strichführung mehr und mehr schwindet. Kunst ist ihm nicht Selbstzweck, sondern sie ist Waffe in einem Kampf, und diejenige Form erscheint ihm als die beste, die ihr die stärkste Wirkung auf weiteste Kreise sichert. Für den Kulturhistoriker bieten Cruikshanks Zeichnungen ein unvergleichliches Material. In der Kunstgeschichte beanspruchen sie nur einen bescheidenen Platz.



George Cruikshank, In der Bildergalerie. Aus „Comic Almanach", 1835
Radierung 80×123

Lithographie

ERFINDUNG UND ERSTE AUSBREITUNG IN DEUTSCHLAND



Das Jahr 1798 bezeichnet ein entscheidendes Datum in der Geschichte der graphischen Künste. In diesem Jahre wurde das neue Verfahren des Steindrucks erfunden, das berufen war, alle die komplizierten Techniken des Kupferdrucks, die das 18. Jahrhundert ausgebildet hatte, zu verdrängen, da die Lithographie die Flächenwirkungen, die dem Kupfer nur mit besonderen Instrumenten und umständlichen Verfahren abzugewinnen waren, in einer höchst einfachen und natürlichen Weise hergab.

Der grundsätzliche Unterschied der chemischen Steindruckerei von den wesentlich mechanischen Verfahren des Holzschnitts und des Kupferstichs besteht darin, daß nicht auf erhöhten Stegen oder in vertieften Furchen die Farbe gesammelt wird, um in der Presse auf das Papier übertragen zu werden, sondern daß lediglich durch chemische Substanzveränderung die vollkommen eben bleibende Oberfläche des Steines in den von der Zeichnung berührten Stellen für die Aufnahme der Farbe empfänglich gemacht wird, während die übrigen Teile die Schwärze abstoßen. So wird die Zeichnung selbst unmittelbar und ohne die schwierige Übertragung in eine Hochdruck- oder Tiefdruckplatte in einem Flachdruckverfahren zur Vervielfältigung gebracht. Damit gestattete die neue Technik im Gegensatz zu den langwierigen und kostspieligen Methoden des 18. Jahrhunderts ein bisher ungeahnt schnelles und billiges Arbeiten, und gerade mit diesen Eigenschaften kam sie den Forderungen des neuen demokratischen Zeitalters entgegen, wie ihr eigenes Schicksal sich mit dem der politischen Ereignisse in Frankreich verknüpfen sollte.

Etwa zwei Jahrzehnte dauerte es, bis die Erfindung aus unvollkommenen Anfängen zu einem brauchbaren Druckverfahren ausgebildet war. Um das Jahr 1820 konnte sie ihren eigentlichen Siegeslauf beginnen, und für zwei weitere Jahrzehnte drängte sie die Radierung vollkommen in den Hintergrund, bis ihr in den dreißiger Jahren in dem neuen Holzschnitt ein Rivale erwuchs, in den vierziger Jahren von einer jungen Künstlergeneration die Radierung nach einer Zeit der Vergessenheit wiederentdeckt wurde.

Die Geschichte des Holzschnitts und des Kupferdrucks reicht weit zurück in die Vergangenheit. Ihre Anfänge liegen im Dunkel, und es scheint, als seien sie nicht sowohl an einem Tage erfunden worden, als allmählich

entstanden. Die Lithographie ist nicht viel mehr als ein Jahrhundert alt, und sie ist die Erfindung eines Mannes, dessen Namen man kennt, der selbst über seine Versuche, über vielfache Fehlschläge und endliches Gelingen eingehend Bericht erstattet hat.

Aloys Senefelder, der die Lithographie erfunden hat, war der Sohn eines bayrischen Hofschauspielers und selbst ein dilettierender Schauspieldichter, den der Wunsch, auf eine billige Art seine Theaterstücke zu vervielfältigen, ohne eine kostspielige Druckerei in Anspruch nehmen zu müssen, zu seinen ersten Experimenten führte. Von einer Tiefätzung auf Stein, die ihm anfangs gelungen war, und die eigentlich keine neue Erfindung bedeutete, gelangte er Schritt für Schritt zuerst zu einer Hochätzung, die von dem Stein ähnlich wie von einem geschnittenen Holzstock zu drucken gestattete, und schließlich zu dem eigentlichen chemischen Flachdruckverfahren, das nach vielfachen und langwierigen Versuchen so weit vervollkommnet war, daß die neue Lithographie zuverlässige und brauchbare Resultate ergab.

Senefelder selbst hat an der Verwertung seiner Erfindung für den künstlerischen Bilddruck, in dem sie ihr eigentliches Betätigungsfeld finden sollte, nur geringen Anteil genommen. Er hatte wesentlich industrielle Verwendungsmöglichkeiten im Auge, und auch wenn er sich für den Bilddruck interessierte, war es nicht im Hinblick auf die dem Stein eigentümlichen Wirkungen, sondern in der Absicht, einen billigeren Ersatz für Holzschnitt, Kupferstich und Radierung zu schaffen.

So ist es zu erklären, daß Senefelder allmählich der Früchte seiner Erfindung verlustig ging, die andere besser als er nutzbar zu machen verstanden. In seiner Heimatstadt München hatte, während er sich in Wien um neue Gründungen vergebens bemühte, Hermann Mitterer mit der Veröffentlichung von Bilderheften begonnen, die wohl künstlerisch belanglos und nur als Vorlagen für den Schulunterricht gedacht waren, aber zur Ausbildung des Verfahrens nicht wenig beitrugen, indem sie Künstlern wie Wagenbauer, Warnberger und manchem anderen die Anregung zur Steinzeichnung gaben.

Aus dem Kreise der Landschafts- und Tiermaler, die in München die Tradition der alten Niederländer aufgenommen hatten, sind die ersten Versuche einer künstlerischen Originallithographie hervorgegangen. Dillis selbst fühlte sich noch zu sehr als Radierer, um der neuen Technik zu vertrauen. Aber der jüngere Dorner hat in den Jahren von etwa 1807 bis 1817 eine Reihe liebenswürdiger Landschaftslithographien geschaffen, und Max Joseph Wagenbauer,

der bereits im Jahre 1800 zum ersten Male sich in der Steinzeichnung versuchte, hat ein schon ziemlich umfangreiches lithographisches Werk hinterlassen. Er zeichnete neben den Vorlageheften mit Tier- und Landschaftsdarstellungen für Mitterers Feyertagsschule eine Anzahl Ansichten aus der Umgebung Münchens in einer ziemlich gleichbleibenden Manier, die nicht eben die beste Vorstellung von dem Talent des einstmals recht beliebten Künstlers erweckt.

Neben Wagenbauer scheint sich am frühesten Simon Warnberger mit der lithographischen Technik vertraut gemacht zu haben. Er übertrug schon im



Johann Jakob Dorner, Gebirgslandschaft
Lithographie 191×284

Jahre 1804 eine Landschaft mit Kreide auf den Stein und versuchte wenig später, Federzeichnungen in der Art der englischen Polyautographien lithographisch vervielfältigen zu lassen.

Aber erst in den Brüdern Quaglio fand die neue Technik ihre verständnisvollen Interpreten. Angelo Quaglio gelang im Jahre 1812 eine so vollendete Leistung wie die Landschaft mit dem Korinthischen Tempel. Es ist eine der ersten deutschen Lithographien, die uneingeschränkt den Namen des Kunstwerks beanspruchen darf. Auch technisch steht dieses Blatt, in dem von dem tiefsten Schwarz



Angelo Quaglio, Griechischer Tempel, 1812
Lithographie 355×260

der Schatten im Vordergrunde zu dem Weiß des Papieres, das als lichte Helligkeit wirkt, die ganze reiche Skala der Töne weise genutzt ist, auf einer erstaunlichen Höhe. Die ersten Versuche der Familie Quaglio gehen in sehr frühe Zeit zurück. Johann Maria hat bereits 1806 römische Ansichten auf den Stein gezeichnet, Domenico 1810 ein paar romantische Darstellungen alter Begräbnisstätten geschaffen und scheinbar ebenfalls schon in diesen Jahren zwei kühn hingeschriebene Federzeichnungen lithographisch vervielfältigen lassen.

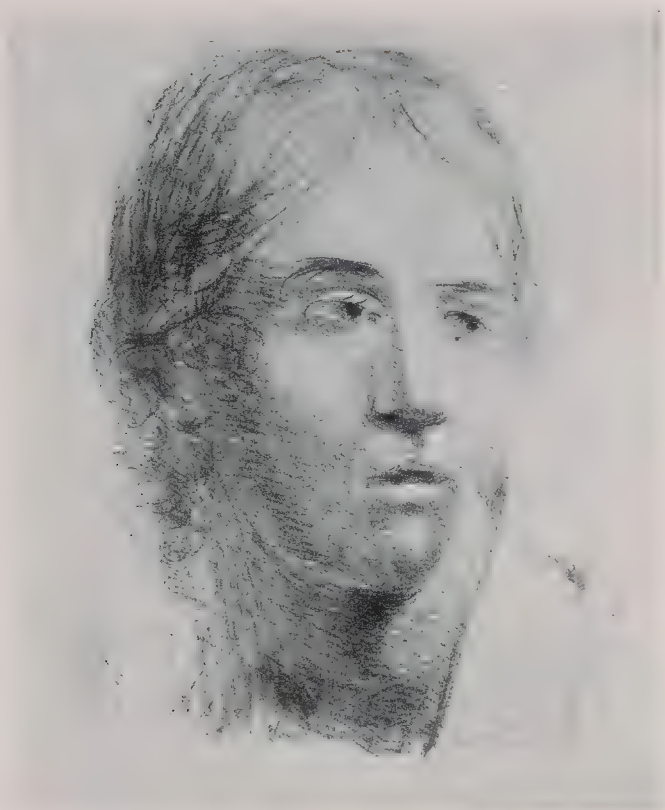
Wenn man die Radierungen des Domenico Quaglio kennt, dann versteht man es, daß er in dem neuen Verfahren der Lithographie ein willkommenes Mittel fand, seine künstlerischen Absichten zu verwirklichen. Die Kreide gab



Karl Friedrich Schinkel, Grabmal
Lithographie 348×232

mühelos die weichen Tonlagen her, die in der Radierung nur durch eine kunstreiche Handhabung der Nadel zu erzielen waren. Schon im Jahre 1808, als einer der ersten, hat Quaglio die neue Erfindung künstlerisch erprobt und eine Anzahl mittelalterlicher Architekturen auf den Stein gezeichnet. Solche Blätter galten aber wohl nur als Versuche, waren kaum für die Veröffentlichung bestimmt, während die großen lithographischen Publikationen der Brüder Quaglio wissenschaftlich antiquarischen Interessen dienten und als selbständige Kunstleistungen kaum mehr in Betracht kommen.

Ähnlichen Zwecken war die Lithographie, nachdem sie ihre Eignung für den Bilddruck erwiesen hatte, in München überhaupt dienstbar gemacht



Wilhelm Reuter, Studienkopf, 1821
Lithographie 205×160

worden. Seitdem im Jahre 1808 Johann Nepomuk Strixner die Handzeichnungen Dürers zu dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian in vorzüglichen lithographischen Nachbildungen veröffentlicht hatte, begann die lange Folge großer Galeriewerke, in denen zuerst Zeichnungen und bald auch Gemälde der berühmten Sammlungen in möglichst getreuen Wiedergaben vereinigt wurden. Ferdinand Piloty, der zu den ersten gehörte, die sich ganz dem neuen Verfahren widmeten, zeichnete sich besonders in solchen Arbeiten aus. Er tat sich, im Gegensatz zu Strixner, dessen mehr trockener Strich der strengen Zeichnung der primitiven Meister angemessener war, in der schwungvollen und farbig reicheren Wiedergabe von Bildern des

17. Jahrhunderts, vor allem der vlämischen Hauptmeister Rubens, van Dyck und Snyders hervor.

Ähnliche Galeriewerke begannen bald auch in anderen deutschen Städten zu erscheinen. Schon frühzeitig waren an verschiedenen Stellen in Deutschland lithographische Druckereien begründet worden. Offenbach, Gotha, Stuttgart, Nürnberg, Weimar sind die Heimat künstlerisch mehr oder minder bedeutungsloser Inkunabeln der Lithographie, während neben München nur Berlin schon im Verlaufe der ersten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts wenigstens einige nennenswerte Leistungen auf diesem Gebiete entstehen sah. Hier versuchte sich bereits seit dem Jahre 1803 der Maler Wilhelm Reuter in der Kunst der Steinzeichnung. Er hat antikisierende Aktkompositionen mythologischen Inhalts entworfen, und er hat eine große Zahl von Studienköpfen gezeichnet, deren sentimentaler Augenaufschlag für den im klassizistischen Geschmack der alten Berliner Akademie erzogenen Künstler charakteristisch ist.

Wichtiger noch als seine eigene künstlerische Betätigung war die Anregung zur Beschäftigung mit dem Steindruck, die er anderen Berliner Malern gab. Im September 1804 begann er in offenbarer Anlehnung an eine im Jahre zuvor begonnene englische Publikation ähnlichen Charakters die Herausgabe eines Sammelwerkes, das auch den in England damals üblichen Titel „polyautographische Zeichnungen" trug. Bekannte Künstler der Zeit, wie Weitsch, Niedlich, Bolt, J. Genelli, Hampe und vor allem Gottfried Schadow, lieferten Beiträge für die Veröffentlichung, die durch drei Jahre fortgesetzt werden konnte.

Wie in London so blieben in Berlin die „polyautographischen Zeichnungen" zunächst ohne Nachfolge. Unabhängig von ihnen entstanden die wenigen lithographischen Versuche, die Karl Friedrich Schinkel hinterlassen hat, und die als die künstlerisch bedeutungsvollsten Inkunabeln des Steindrucks in Berlin zu gelten haben. Schinkel hat sich in verschiedenen technischen und zeichnerischen Manieren versucht. Er hat mit weicher Kreide ein antikes Relief nachgebildet, ein Porträt, ein Stück Landschaft oder ein Grabdenkmal gezeichnet. Er versteht es, die Wirkung einer Kreidezeichnung durch getuschte Lagen zu steigern und aus dem Tuschton mit dem Schaber wieder Lichter herauszuholen. Er hat mit der Feder einen hohen gotischen Dom entworfen, der von einem riesigen Baum fast überschattet ist, ein Stück sentimentaler Romantik, dessen Stimmung in der seltsamen Unterschrift ausgedrückt ist: „Versuch, die liebliche, sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes, aus der Kirche herschallend, erfüllt."

Schinkel ließ seinen früheren Arbeiten noch im Jahre 1816 die Naturaufnahme einer wildromantischen Felslandschaft, das „Schloß Prediana“, folgen. Aber er hat sich im übrigen nicht mehr der Steinzeichnung bedient und überließ die Veröffentlichung seiner berühmten Theaterdekorationen berufsmäßigen Stechern, die mit Radierung und Aquatinta in altgewohnter Weise eine gemalte Vorlage wirkungsvoll wiederzugeben verstanden.

Erst um ein Jahrzehnt später setzte in Berlin wie im übrigen Deutschland eine ernstliche Beschäftigung mit dem Steindruck ein, der in Frankreich inzwischen zu einer künstlerisch brauchbaren Technik ausgebildet worden war.



Domenico Quaglio, Landschaft
Lithographie 137×242



Baron Gros, Der edle Araber, 1817
Lithographie 185×260

Frankreich

DIE ROMANTIKER



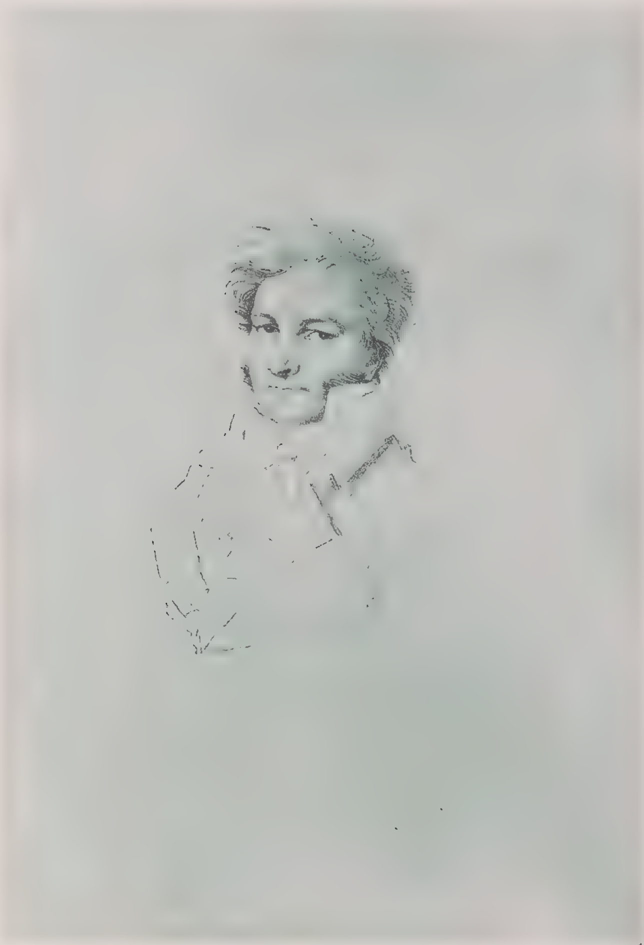
chon frühzeitig wagten Senefelder und seine Mitarbeiter den Versuch, die Erfindung auch in den Hauptstädten anderer Länder, vor allem in London und Paris, einzubürgern. Aber trotz mehrfach erneuerter Bemühungen gelang es den Abgesandten der Münchner Anstalt nicht, dem Verfahren für die Dauer Anhänger unter der Pariser Künstlerschaft zu werben. Die Gründungen, die Bestand haben sollten, gingen nicht von Fremden und nicht von nur technisch und kaufmännisch, sondern vor allem von künstlerisch interessierten Männern und von Franzosen aus, die die Lithographie in München selbst studiert hatten, und die besser als die Deutschen zu jener Zeit die künstlerischen Möglichkeiten erkannten, die sich in der Technik boten.



Pierre Narcisse Guérin, Der Fleißige
Lithographie 270×196

Während der ersten anderthalb Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts war die Lithographie im wesentlichen ein Sport der vornehmen Kreise der Pariser Gesellschaft gewesen. Es hatte eine Zeitlang in Paris zum guten Ton gehört, sich mit dem Steindruck zu beschäftigen, und in den Tuilerien selbst war eine Presse aufgestellt worden. Erst dem Grafen Lasteyrie, der 1816 aus München zurückkehrte, um in Paris eine Druckerei zu errichten, gelang es, auch einige der berühmten Künstler der Zeit, wie den Baron Gros selbst, für die lithographische Technik zu interessieren. Der Nachfolger Davids bekennt sich in noch feierlich gemessenen Kompositionen schon als der Vorläufer der Romantik, deren begeistertste Verkünder damals als Schüler in seinem Atelier arbeiteten.

Etwa zur gleichen Zeit wie der Graf Lasteyrie studierte der Mühlhausener Gottfried Engelmann, der selbst halb Künstler, halb Kaufmann war, die Technik in München und eröffnete ebenfalls im Jahre 1816 in Paris eine eigene Druckerei. Wie Gros bei Lasteyrie, so versuchte sich Pierre N. Guérin in Engelmanns Anstalt als einer der ersten in der Kunst der Steinzeichnung. Dem dekadenten Klassizismus des alten Zeichenmeisters steht das silbrige Grau, das den Inkunabeln des französischen Steindrucks gemeinsam ist, vorzüglich an. Man kann



Jean Dominique Ingres, Bildnis des Baron Norvins
D. 7 Lithographie 105×80

es bedauern, daß Guérin nicht mehr als nur vier Blätter lithographiert hat, und mehr noch, daß Ingres ebenfalls nicht anders als zu ein paar Gelegenheitsarbeiten sich der Technik bedient hat. Denn die sechs Bildnisse, die Jean Dominique Ingres im Jahre 1815 in Rom auf den Stein gezeichnet hat, gehören in der Schärfe und Präzision des Striches, der Sicherheit der Formgebung, der Beherrschung der Mittel, die niemals eine Linie oder einen Schatten mehr gibt, als die Charakteristik erfordert, zu den Meisterleistungen klassischer Zeichenkunst.



Théodore Chassériau, Apollo und Daphne
B. 26 Lithographie 226×160

Ingres hat in späterer Zeit nur noch gelegentlich sich der Lithographie bedient. Er zeichnete im Jahre 1825 seine „Odaliske“ für ein Album des Verlegers Delpech. Aber dem Blatte fehlt die volle Unmittelbarkeit des Strichs, da es nur die Rückübersetzung eines Gemäldes in das Schwarz-Weiß ist. Auch der einzige Schüler des Meisters, der seines Vorbildes würdig war, Théodore Chassériau, hat sich nur ausnahmsweise und ebenfalls zum Zwecke der Wiedergabe eigener Kompositionen der Steinzeichnung bedient. Man kennt nicht mehr als zwei Blätter seiner Hand, und es ist charakteristisch, daß er in der Zeit des vollentwickelten malerischen Stiles an der flachen Modellierung und dem



Pierre Paul Prudhon, Knabe mit Hund
G. 8 Lithographie 203×144

blassen Silbergrau festhielt, das für die Inkunabeln des französischen Steindrucks bezeichnend war.

Schon im Verlaufe des zweiten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts hatte in Frankreich die allgemeine Reaktion gegen den farbenfeindlichen Klassizismus eingesetzt, und die Lithographie dankte ihre rasche Blüte nicht zuletzt dem allgemeinen Drang nach einer malerischen Ausdrucksform, dem das Material der weichen Kreide aufs vollkommenste entgegenkam. Pierre Paul Prudhon hatte niemals ganz sich zu der reinen Form des David bekannt, und ähnlich wie Correggio im 16. Jahrhundert den kommenden Barockstil einleitete,



Théodore Géricault, Pferde
C. 66 Lithographie 110×195

so steht er an der Schwelle der romantischen Strömung, die mit Géricaults Werk einer schmetternden Fanfare gleich einsetzt. Von Prudhon selbst gibt es nur ganz wenige lithographische Versuche. Er hat gelegentlich einige seiner Bildkompositionen in ein malerisches Schwarz-Weiß transponiert, und er hat eine noch rokokohaft anmutige Studie mit weicher Kreide auf den Stein gezeichnet.

Erst Théodore Géricault fühlte sich vollkommen heimisch in der neuen Kunst. Er begann schon im Jahre 1817 zu lithographieren, und in seinen ersten Blättern bereits setzte er der dünnen Formgebung und der blassen Farbe, wie sie für die zierlichen Blätter seines Lehrers Guérin charakteristisch gewesen war, mit kräftigen Tuschtönen eine entschiedene Modellierung und den vollen farbigen Reichtum des Schwarz-Weiß entgegen. An die Stelle antikisierender Allegorien tritt ein entschlossener Griff in die volle Wirklichkeit, die dekadente Grazie des Alten wandelt sich in überschwänglich unbekümmertes Draufgängertum. Géricault gehörte zu den politisch Unzufriedenen, die ihrer Stimmung durch die Verherrlichung einer besseren Vergangenheit Luft zu machen suchten. Neben Darstellungen von Pferden, denen er durch sein ganzes



Théodore Géricault, Mameluk
C. 8 Lithographie 345×280

Leben eine wahrhaft leidenschaftliche Liebe entgegenbrachte, entstanden in den Jahren 1818 und 1819 von einem großartigen Impetus erfüllte Kompositionen, in denen die Erinnerungen an die Kriegstaten der napoleonischen Zeit zum ersten Male künstlerische Form fanden.

Im Jahre 1820 reiste Géricault in Begleitung Charlets, mit dem ihn seit 1816 enge Freundschaft verband, nach England. Er blieb zwei Jahre in

London, und er verstand es, merkwürdig rasch sich der neuen Umgebung anzupassen. Er lebte sich in die Typenwelt und den Geschmack der englischen Hauptstadt ein. Er zeichnete die Bettler, wie sie in den Zeiten des allgemeinen Elends nach den napoleonischen Kriegen in den Straßen Londons zu sehen waren, und er zeichnete die Pferde, an denen die englische Gesellschaft ein ebenso starkes Interesse nahm wie er selbst. Das Temperament des Künstlers scheint sich in dieser Zeit schon beruhigt zu haben. Die schöne Leidenschaft der ersten Jugend ist verrauscht. Er bleibt auch nach der Rückkehr nach Paris seiner alten Passion für das Pferd und den Rennplatz treu, aber die kleinen Blättchen, die er in drei zusammenhängenden Folgen lithographierte, sind kaum mehr als die nüchterne Brotarbeit eines Meisters, dessen überlegenes Talent sich gewiß auch in einer bescheidenen Nebenfrucht nicht zu verleugnen vermag. Auch technisch ist Géricault zu einer blassen Kreidezeichnung zurückgekehrt, die ihn selbst nicht ganz befriedigt haben kann. Wenigstens ermahnte er gelegentlich einer Wiederholung der großen englischen Folge, die er nicht mehr selbst auf den Stein gezeichnet hat, seine Mitarbeiter, das Licht minder zerstreut, die Schatten geschlossener und tiefer zu nehmen. Aber wird die farbige Erscheinung nun wieder reicher, so fehlt dem Strich die volle Lebendigkeit der originalen Handschrift.

So offenbart sich nur in wenigen Blättern ganz die großartige Schöpferkraft des Meisters, der im Jahre 1824, erst zweiunddreißigjährig, gestorben ist. Es war Géricault nicht beschieden, sein Werk zu vollenden, er mußte sich begnügen, einem Jüngeren den Weg zu bahnen, in dessen Schaffen sich erfüllen sollte, was er nur dunkel geahnt hatte.

Das lithographische Werk des Eugène Delacroix, in dem Géricault selbst den Vollstrecker seines künstlerischen Willens erkannte, setzt minder entschieden und großartig ein. Delacroix' erste lithographische Arbeiten sind nur um Brotverdienst entstanden. Es sind recht bescheidene Karikaturen für die Zeitschrift „Miroir", merkwürdig ärmliche und schwache Leistungen, wenn man an die großartigen Blätter denkt, die Géricault um die gleiche Zeit geschaffen hatte. Erst um die Mitte der zwanziger Jahre hat Delacroix begonnen, die Steinzeichnung als Mittel eigenen künstlerischen Ausdrucks zu nutzen.

Im Jahre 1825 zeichnete er in London eine der Metopen des Parthenon auf den Stein, und er schuf zur gleichen Zeit die merkwürdige Folge von Wiedergaben antiker Münzen, die erst nach seinem Tode im „Artiste" (1864) veröffentlicht wurden. Der Gegensatz zu der üblichen klassizistischen Auffassung



Eugène Delacroix, Faust und Wagner, 1827
D. 61 Lithographie 230×210

der Antike konnte nicht schärferen Ausdruck finden als in diesen beinahe barocken Zeichnungen, die den angeblich einförmigen klassischen Idealtypus in den ausgesprochenen Charakterkopf, die feierliche Ruhe in stürmische Bewegung umdeuten, die an die Stelle der traditionellen Konturzeichnung ein malerisches Spiel von Weiß und Schwarz setzen. Die neue Gesinnung unternimmt es, auch die antike Kunst als ihr Eigentum zu beanspruchen und den Klassizisten den Boden zu entziehen, auf dem sie am sichersten zu stehen



Eugène Delacroix, Hamlet. Totengräberszene, 1828
D. 75 Lithographie 262×346

meinten. So muß man Delacroix' Umdeutungen der Antike verstehen, die im gleichen Jahre erschienen, in dem er sich mit einem großen Helldunkelblatte, das die Hexenszene des Macbeth illustriert, zu Shakespeare bekannte, dessen Ruhm im Kreise der Romantiker neu verkündet wurde.

Das Macbethblatt, das gleichfalls erst vierzig Jahre nach seiner Entstehung im „Artiste“ erschien, ist technisch interessant, als ein Versuch, mit dem Schaber vom Dunkel ins Helle zu arbeiten. Als Illustration steht es am Anfang einer stattlichen Reihe von Blättern nach Shakespeare, Byron, Scott und vor allem nach Goethe, die im Laufe der folgenden Jahre entstanden. Delacroix wurde durch eine Opernaufführung, der er 1825 in London beiwohnte, dazu angeregt, den Faust zu illustrieren. Im Jahre 1828 gab der Verleger Motte die Folge von siebzehn Lithographien in einem Bande mit einer Übersetzung des Goetheschen Textes heraus. Aber es ist nicht eigentlich Goethes Faust, den Delacroix illustriert. Der ursprünglich romantische Märchenstoff selbst drängt in seinen Blättern ungebändigt wieder zur Oberfläche. Delacroix sieht von unheimlichem Teufelspuk



Eugène Delacroix, Hamlet. Totengräberszene, 1843
D. 116 Lithographie 289×213

aufgerührt alle Leidenschaften des Menschen. Sein Faust ist nicht der Edelmann mit den wohlgepflegten Zügen, sondern ein Mensch, dessen Inneres von Begierden zerquält ist, sein Gretchen ist nicht ein unschuldiges Kind, sondern eine reife Jungfrau, die in der ersten Berührung mit dem geliebten Manne ihr Schicksal erschauernd vorauszuahnen scheint. Das spukhaft Dämonische, das



Eugène Delacroix, Löwe, 1829
D. 79 Lithographie 330×467

sich mit der Erscheinung des Mephisto durch alle Szenen des Werkes zieht, wird zum eigentlichen Inbegriff des Geschehens. In immer wechselnder Gestalt erscheint der Verführer, der auf dem ersten Blatt als geflügelter Satan durch die Lüfte herniederschwebt, um zum Schluß auf gespenstischem Rosse mit Faust durch die unheimliche Nacht zu jagen.

Zeichnerisch sind die Lithographien zum Faust oft nicht frei von Unbeholfenheiten, das Schwarz-Weiß ist nicht klar und rein durchgebildet, die Gesamterscheinung in einzelnen Fällen rauh. Der Hamlet, der sechs Jahre später (1834) begonnen und erst 1843 vollendet wurde, ist in der allgemeinen Haltung ausgeglichener und sicherer in der Zeichnung. Delacroix hatte schon einmal im Jahre 1828 die Totengräberszene aus dem Hamlet gezeichnet. Das Blatt wirkt grau, trotzdem es die Kreide mit Tuschlagen bereichert, die Zeichnung ist stockend, die Figuren stehen nicht fest, sie scheinen zu schwanken, es ist etwas Zögerndes in Blick und Gebärde. Als er fünfzehn Jahre später noch einmal an die gleiche Aufgabe geht, beherrscht Delacroix meisterlich seine Mittel. Mit kühnen Wendungen und starken Verkürzungen werden die



Eugène Delacroix, Löwe ein Pferd zerreißend, 1844
D. 126 Lithographie 168×235

Figuren zu einer in lebendigem Gegenspiel bewegten Gruppe zusammengeschlossen, jede Haltung ist frei, jede Gebärde gesättigt von Ausdruck, und das Schwarz-Weiß ist durch virtuose Behandlung der Kreide zu farbiger und stofflicher Wirkung gesteigert. Gewiß ging auch etwas verloren. Der romantische Zug, das unheimlich gespensterhafte Leben, das gern sich in einem dämmerhaften Halbdunkel bewegt, weicht der Helle des Tages. Dem früheren Hamlet mochte man eher den Grübler glauben, der neue ist der heldenhafte Jüngling, wie ihn der Maler sieht, der sich zur Wirklichkeit bekehrt hat, zu einer freien Sinnlichkeit, die aus den Schöpfungen des Rubens einem neuen Geschlechte voranleuchtete.

Erst der aus den Banden der typischen Romantik befreite Delacroix wird der wahre Erbe des Géricault. Er folgte ihm mit Darstellungen des Pferdes, die allerdings nicht ein Kenner und Freund des Tieres, sondern ein von Leidenschaft für feurige und aufgeregte Bewegung Besessener gezeichnet hat. Und lieber noch verweilte Delacroix bei den Tieren der Wildnis. Seine beiden Meisterblätter stellen den Löwen und den Tiger dar, in weiter Landschaft



Eugène Delacroix, Liegender Akt, 1833
D. 21 Radierung 110×158

lauernd, unheimlich wie zum Sprunge geduckt. Delacroix zeichnete diese beiden Lithographien, drei Jahre bevor er seine Orientreise antrat. Er brauchte nicht eine fremde Welt, um seine Motive zu finden. Wenn der Maler Delacroix durch die Farben des Südens starke Anregungen empfangen hat, so hinterließ die Reise, die er im Jahre 1832 antrat, in seiner Graphik nur verhältnismäßig geringe Spuren. Es gibt eine Reihe mit der Feder gezeichneter Lithographien, die Eindrücke aus Marokko und Algier, Notizen eines Tagebuches, unmittelbar festhalten. Und Delacroix hat kurz nach der Heimkehr ein paar Radierungen der Erinnerung an Algier gewidmet.

Kopien nach Rembrandt und ein Aquatintablatt im Geschmack Goyas, die aus der Jugendzeit des Meisters stammen, lassen erkennen, an welchen Vorbildern er sich in der Kunst des Radierens geschult hat. Man kennt im ganzen fünfundzwanzig Platten von Delacroix. Die frühesten Versuche reichen bis ins Jahr 1814 zurück. Die meisten und bekanntesten sind in den ersten dreißiger Jahren entstanden. An Bedeutung kann das radierte Werk des Meisters sich nicht mit den Lithographien messen, die auch an Zahl die Radierungen vielfach

übertreffen. Die Tätigkeit in der Lithographie hat in den dreißiger Jahren ihren Höhepunkt erreicht. Im Jahre 1843 folgen noch die späten Ergänzungen der Hamletillustrationen, in der Folgezeit nur noch gelegentlich ein Blatt wie die



Eugène Delacroix, Baron Schwiter, 1826
D. 51 Lithographie 194×219

machtvolle Gruppe des Löwen, der seine Pranken in den Hals des gestürzten Pferdes schlägt.

An der neuen Blüte der graphischen Techniken, die in den fünfziger Jahren einsetzte, hat Delacroix keinen Anteil mehr gehabt. Sein gedrucktes Werk lag



Alexandre Decamps, Jagd, 1829
M. 30 Lithographie 136×217

im wesentlichen schon seit fast dreißig Jahren abgeschlossen, als er 1863 die Augen zur ewigen Ruhe schloß.

Während die überragende Bedeutung eines Delacroix gleichsam erst aus weitem Abstand vollkommen schaubar zu werden beginnt, haben die Zeitgenossen das Werk eines geringeren Begleiters mit schneller bereiter Anerkennung aufgenommen. Alexandre Decamps hatte schon 1827, fünf Jahre vor Delacroix, die Orientreise angetreten, die in dem Bildungsgang des romantischen Malers die Romreise der Klassizisten ersetzte. Aber er kehrte mehr äußerlich als innerlich bereichert zurück. Er nahm die Orientmalerei nicht anders denn als eine Spezialität auf, während Delacroix' gesamte Anschauung durch das Licht und die Farbenpracht des Südens einen gewaltigen Antrieb empfing.

Als Lithograph erntete Decamps seinen ersten Ruhm. Erst neunzehnjährig, ward er berufen, zwei Schlachtenbilder für das Leben Napoleons von Arnault zu zeichnen, an dessen Illustrationen neben Raffet und Vernet, Bellangé und Gros auch Géricault selbst beteiligt war. Eine eingeborene Neigung zur Karikatur gelangt schon in dieser Frühzeit zum Durchbruch. So war es nur natürlich, daß Decamps in den Zeiten der Hochspannung politischer



Alexandre Decamps, Karikatur auf Karl X., 1830
M. 86 Lithographie 202×340

Leidenschaft, wie so viele andere auch, mit dem Stifte in die Kämpfe des Tages eingriff. Er hat in den Jahren 1830 und 1831 dreizehn politische Karikaturen gezeichnet, von denen einige in Philipons „Caricature" erschienen sind. Innerhalb des Sondergebietes der Karikatur behaupten diese Versuche eines Malers neben den durchschnittlichen Leistungen der berufsmäßigen Zeichner, die sie weit überragen, einen hohen Rang, und ein Blatt wie die Darstellung Karls X., der von seinem Krankenstuhl den Spielzeughasen schießt, den ein glatzköpfiger Höfling an einer Leine vorüberfährt, ist ebenso geistreich in der satirischen Erfindung wie vollendet in der malerischen Durchbildung des lichtdurchfluteten Raumes und dem farbigen Reichtum des Stofflichen, der die Hand des geborenen Malers erkennen läßt.

In der Zeit um 1830 hat Decamps sich am intensivsten mit der Lithographie beschäftigt. Damals erschien neben den politischen Karikaturen eine Reihe von Folgen verschiedenen Inhalts, Jagddarstellungen und orientalische Motive. Es fehlt ihnen bis auf wenige glückliche Ausnahmen an straffer Konzentration, die Erzählung wird genrehaft ausgesponnen, und es zeigt sich ein gleichbleibender Hang zu billiger Satire. Es ist keine starke, aber eine wohlgepflegte Kunst, die ihres Erfolges sicher sein konnte. Decamps hat nach



Antoine Louis Barye, Löwin mit Jungen
D. 3 Lithographie 125×208

dem Jahre 1831 nur noch gelegentlich ein paar vereinzelte Lithographien geschaffen, während seine Gemälde nun von berufsmäßigen Technikern auf den Stein übertragen wurden.

Einige der späteren Lithographien Decamps' erschienen ebenso wie in der Folge eine große Zahl lithographischer Reproduktionen seiner Gemälde in einer periodischen Veröffentlichung, die den Namen „l'Artiste" führte. Es war die Aufgabe der Zeitschrift, die im Jahre 1831 begründet wurde, Gemälde des Salon in lithographischen Wiedergaben dem Publikum zugänglich zu machen, und zugleich gab sie den schaffenden Künstlern selbst die Anregung, sich in der Steinzeichnung zu versuchen. Dem „Artiste" allein ist es zu danken, daß Meister wie Dupré, Diaz, Barye wenigstens eine kleine Zahl von Originallithographien hinterlassen haben.

Die wenigen Blätter, die der Bildhauer Antoine Louis Barye lithographiert hat, erschienen wesentlich zu Anfang der dreißiger Jahre. Es sind Darstellungen von Tieren, Löwen und Tiger, wie auch Delacroix sie gezeichnet hat, minder großartig und minder barock in der Bewegung, dafür von einer Klarheit und einem Formenverständnis, das die Hand des Bildhauers verrät.

Wie Barye so hat auch Narcisse Diaz nur gelegentlich für den „Artiste" eigene Kompositionen auf den Stein gezeichnet. Diaz, der in seiner Jugend



Narcisse Diaz, Die trauernden Witwen
Lithographie 204×157

zusammen mit Jules Dupré in Sèvres Porzellan dekoriert hatte, gehört zu der Gruppe der Meister, die in Barbizon ansässig waren, aber wenn er auch dem Walde von Fontainebleau in seinen Bildern schuldigen Tribut entrichtete, so blieb er doch vor allem der Maler liebenswürdig bewegter Gruppen, ist er der Romantiker inmitten der Schöpfer der intimen Landschaft, die in den



Jean Gigoux,
Randleiste aus Taylor,
Voyages pittoresques. II.
1833
Lithographie 265×60

dreißiger Jahren wiedergeboren wurde. Diaz verstand es, den sonnendurchglühten Wald mit Gestalten einer fernen Fabelwelt, die dunklen Farben des Laubes und der Bäume mit den hellen Tönen nackter Frauenleiber und den bunten Tinten starkfarbiger Gewänder zu beleben. In den wenigen Lithographien, die er geschaffen hat, wetteifert er mit Goya und Delacroix, er wagt sich an dramatische Stoffe, aber diejenigen sind seine glücklicheren Blätter, in denen das inhaltliche Motiv gegenüber der Wiedergabe reiner Zuständlichkeit zurücktritt.

Mehr als in seinen Bildern gibt Diaz in seinen Lithographien mit ihrem anekdotenhaft phantastischen Inhalt der Modeströmung nach, die in dem Werke eines Meisters vom Range des Delacroix in der höchsten Verklärung reiner Kunst sich spiegelt. Den Zeitgenossen galten nicht seine Schöpfungen, sondern die Werke eines heut halb vergessenen Künstlers wie Louis Boulanger, als der Inbegriff romantischer Kunst. Es gibt keine kurioseren Dokumente eines sonderbar verirrten Geschmackes als Boulangers Schauervisionen aus Hintertreppenromanen oder seine wilden Bestien, die mit allem Aufwand gesträubter Mähnen und geisternder Lichterscheinungen die gewaltigen Kompositionen eines Delacroix vergebens zu übertrumpfen suchen.

Boulanger war der Freund Victor Hugos, dessen „Notre Dame de Paris“ das literarische Hauptwerk der romantischen Schule geblieben ist. Die Schwärmerei für ein erdichtetes Mittelalter, die Bewunderung für die gotische Baukunst gehörten zu den Glaubenssätzen einer herrschenden Kunstmode. Schon im Salon des Jahres 1817 bildeten Darstellungen von Merowingern und Troubadours die Sensation des Tages. Auf die Wiedererweckung der Antike folgte die Leidenschaft für Mittelalter und Gotik. Die neuen Romantiker fühlten sich als die wahren Erben der ruhmreichen nationalen Vergangenheit. Eine



Adrien Dauzats, Randleiste aus Taylor, Voyages pittoresque. II. 1833
Lithographie 70×300

leicht erregbare Einbildungskraft läßt sich von flüchtiger Berührung mit den Schöpfungen alter Zeiten zu phantastischen Erfindungen im vermeintlichen Stil historischer Epochen verführen. Ähnlich wie in Deutschland zur gleichen Zeit aus den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian eine ganz neue Kunstgattung erwächst, überbieten in Frankreich zahlreiche Künstler einander in schwülstigen Randleisten, mit denen die Textseiten in dem großen Reisewerk des Baron Taylor umgeben sind.

Viollet Leduc, der die Tradition der gotischen Baumeister wieder aufzunehmen meinte, baut auf dem Papier aus Säulen und Zinnen phantastische Architekturgebilde. Dauzats, der viele alte Dome eingehend studiert hatte, setzt aus seinem reichen Motivenschatz ein wenig pedantisch und phantasielos schwülstige Kompositionen zusammen. Théophile Fragonard, der als Maler das Sonderfach des historischen Genres pflegte, bevölkert die Buchseite mit allerlei altertümlich gewandeten Figuren, die, allzu verblasen modelliert, nicht eben die Hand eines sicheren Zeichners verraten. Célestin Nanteuil, der zur gleichen Zeit für die Werke zeitgenössischer Dichter bizarre Titelblätter radierte, schüttet hier ein ganzes Füllhorn von Motiven aus, zeichnet, angeregt durch die Phantastik mittelalterlicher Skulpturen, mit weicher Kreide ein wirres Gedränge seltsamer Gestalten. Es ist etwas Atemloses, Krankhaftes in seinen Erfindungen, die eine Buchseite mit schweren Massen übermäßig beladen.

Das vielbändige Reisewerk des Baron Taylor ist in jeder Hinsicht das typische Erzeugnis der romantischen Epoche. Neben der blinden Schwärmerei für die mittelalterliche Vergangenheit regt sich ein wissenschaftliches Interesse für die alte Baukunst des eigenen Landes, erwacht der Sinn für die Naturschönheiten der Heimat. Wenn die Orientfahrer ihre Phantasie an dem bunten Leben ferner Gegenden berauschten, so entdeckten andere Reisende in der nächsten Nähe bislang ebenso unbekannte und nicht minder merkwürdige Welten.



Jean Baptiste Isabey,
Turmtreppe im Schloß Harcourt, 1821
B. 4 Lithographie 256×149

Schon im Jahre 1810 hatte Taylor den Plan gefaßt, die Schönheiten des alten Frankreich in einem großen Bilderwerk zu erschließen. Erst das lithographische Verfahren bot ihm die Möglichkeit, sein Vorhaben zu verwirklichen. Mit Engelmanns Hilfe wurden im Jahre 1818 die Vorbereitungen begonnen, und 1820 konnte der erste Band erscheinen. „Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France" lautet der Titel, in dem jedes Wort charakteristisch ist für ein Unternehmen, das dem Zeitgeschmack aufs vollkommenste entgegenkam. Man wollte „reisen", man suchte das „Pittoreske", man begeisterte sich für alles „Romantische" und man entdeckte die „Vergangenheit" im eigenen Lande.

In den zwanziger Jahren zählten die besten Künstler der Zeit zu den ständigen oder wenigstens zu den gelegentlichen Mitarbeitern des Werkes. Alle Meister der jungen romantischen Kunst waren mit Beiträgen vertreten, und sogar Ingres lieferte eines der Schlußstücke im Text. Die Kunst der Veduten- und der Landschaftszeichnung nahm in Taylors Werk bedeutenden Aufschwung. Für Taylor hat der Engländer Bonington, der damals in Paris lebte, seine meisterlichen Lithographien geschaffen, haben die beiden Isabey und Paul Huet ein paar ihrer besten Blätter gezeichnet.

Jean Baptiste Isabey gehört zu der älteren Generation, die erst in reiferen Jahren zur Lithographie gelangte. Er liebte das zarte duftige Grau, das für die



Eugène Isabey, Ansicht von Caen
Lithographie 203×245

Frühwerke der Technik in Frankreich charakteristisch ist. Er hatte als einer der ersten zierliche Veduten aus der Schweiz und der Auvergne lithographiert und 1822 bei Villain eine „Voyage en Italie“ erscheinen lassen. Die Kunst des Miniaturmalers bewährte sich in den Bildnissen schöner Frauen. Er zeichnete sie in dem gleichen matten Perlgrau wie seine Veduten, aber die Modellierung ist noch zarter und sie scheint sich in den Spitzen und Schleiern, die sich einem leichten Duft gleich um die Köpfe drapieren, wie in einen feinen Hauch aufzulösen.

Im Gegensatz zu Jean Baptiste Isabey, der das blasse Silbergrau zu raffiniertesten Wirkungen zartester Tönung zu nutzen wußte, hat sein Sohn Eugène, dessen Arbeiten um etwa ein Jahrzehnt später einsetzen, in seinen Marinen die vollen Register einer koloristisch beinahe überreichen Schwarz-Weiß-Skala gezogen. Für Taylors Werk hat Eugène Isabey eine Reihe von Ansichten



Paul Huet, Landschaft, 1829
D. 43 Lithographie 110×163

mittelalterlicher Schlösser gezeichnet. Schon 1832 war er berühmt genug, um ein Heft mit Lithographien herausgeben zu können, das keinen anderen Titel trägt als „Souvenirs d'Eugène Isabey“. Kein Zeichner hat so mit der lithographischen Kreide zu malen verstanden wie er, der alle Mittel der neuen Technik, die Kreide und die Tusche, den Wischer wie den Pinsel und den Schaber in gleicher Weise meisterte. Aber Meisterschaft der Technik ist nicht immer gleichbedeutend mit Meisterschaft der Kunst, ist nicht selten sogar ihr feind. Und Isabey ließ sich von der Handfertigkeit zur Virtuosität verleiten. Er suchte die Motive, die am reichsten Gelegenheit bieten, mit einem blendenden Material zu prunken. Er schuf kleine Gemälde in Schwarz-Weiß, die an Intensität der Farbwirkung seine eigenen Ölgemälde übertreffen. Aber er ging so weit, daß der graphische Charakter der Blätter, zumal in seinen späteren Arbeiten, sich verflüchtigt, und der Eindruck mehr der mechanischen Reproduktion als der handschriftlichen Übersetzung entsteht.

Im Gegensatz zu Eugène Isabey hat Paul Huet sich mit bescheideneren Wirkungen eines minder blendenden Schwarz-Weiß begnügt. Für das Werk des Baron Taylor hat er im ganzen nicht mehr als zwei Lithographien gezeichnet.



Jules Dupré, Landschaft, 1835
D. 1 Lithographie 138×217

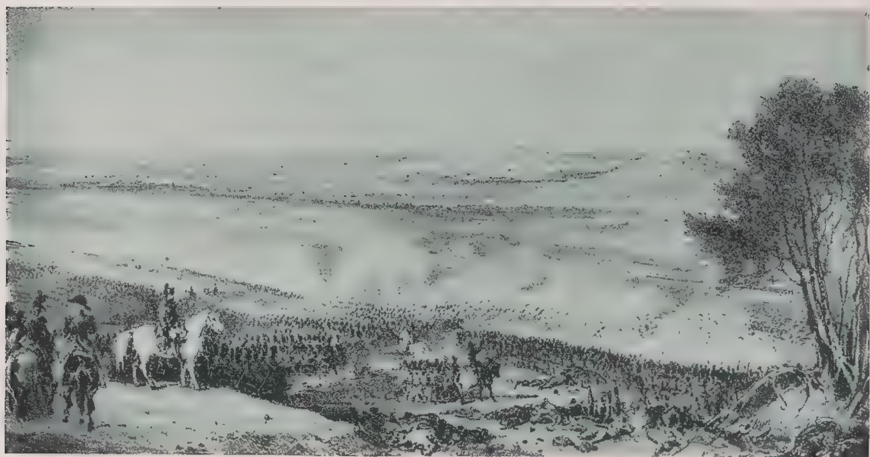
Er fühlte sich nicht als Vedutenzeichner, sondern als Landschafter, und er lebte als solcher ganz in der romantischen Gefühlswelt seiner Zeit. So wenig wie Eugène Isabey empfand er es als seinen Beruf, Reisewerke herauszugeben. Seine Lithographienhefte, von denen das erste 1829 erschien, heißen „Paysages“ oder „Marines“. Huet sucht stille bescheidene Wirkungen, er liebt das schimmernde Licht des Waldesdickichts ebenso wie die gleichmäßige Helligkeit des besonnten Strandes und die düstere Schwere drohenden Gewitterhimmels über beschatteten Hügeln. Er ist der Freund und Gesinnungsgenosse des Delacroix, und er ist zugleich der Vorläufer und Zeitgenosse der Meister von Barbizon, in deren Kreis die intime Landschaft neu erstand.

Unter ihnen hat Jules Dupré allein sich der lithographischen Technik bedient. Dupré hat nicht viel mehr als sieben Blätter auf den Stein gezeichnet, die in den frühen Heften des „Artiste“ erschienen sind. Seine Lithographien sind Reproduktionen eigener Gemälde, aber wenn seine Bilder heut leicht trübe und lichtlos erscheinen, so blieb diesen bescheidenen Blättern eine lebendige Fülle und eine schöne sonnige Klarheit. Sie sind entschiedener im Ton, klarer im Aufbau als Huets Stimmungslandschaften, die in den gleichen

Jahren entstanden, aber sie stehen ihnen nahe in der romantischen Vorliebe für die Erscheinungen der bewegten Natur, von Sturm und drohenden Wolken.

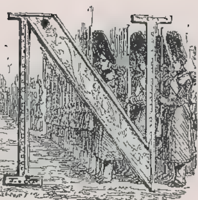
In dem Kreise der Meister von Barbizon, die früh schon sich wieder der Radierung zuwandten, begann die Lithographie im Beginn der dreißiger Jahre bereits in Mißachtung zu fallen. Sie galt als eine Technik der Spezialisten, die auch in dem Werke des Baron Taylor bald die Alleinherrschaft erlangten. Im Interesse der Fortführung des Werkes mußte Taylor sich gezwungen sehen, seinen Mitarbeiterstab zu festigen und vor allem zuverlässige Kräfte zu gewinnen, die sich möglichst ganz der Aufgabe widmeten. Adrien Dauzats und Nicolas Marie Joseph Chapuy, die in den dreißiger Jahren die Mehrzahl der Architekturansichten zeichneten, sind tüchtige Vertreter eines Sonderfaches. Chapuy war selbst Architekt, Dauzats als Maler Spezialist für Architekturdarstellungen. Im Gegensatz zu seiner mehr malerisch weichen Lithographie gibt Dauzats die Form in der präzisen Strichführung, die für die englischen Architekturzeichner charakteristisch zu sein pflegt. Die Landschaftszeichnung liegt während der dreißiger Jahre hauptsächlich in den Händen von Villeneuve, Monthelier und Bichebois, die ähnlich wie Huet die besondere Stimmungsnote einer Natursituation zu erfassen sich bemühen.

Das vielbändige Werk des Baron Taylor überragt noch als ein Torso bei weitem alles, was an ähnlichen Sammelbänden zur gleichen Zeit geplant und unternommen wurde. Künstlerisch bedeuten die zahlreichen Vedutenwerke, die neben ihm in Frankreich erschienen, nicht eben viel, wenn sie auch den gleichzeitigen englischen Bilderheften ebenso weit überlegen sind wie den französischen Nachzüglern der fünfziger und sechziger Jahre, die in der Zeichnung wie in der lithographischen Technik so mechanisch werden, daß sie der Photographie, die sie ablöste, schon beinahe näher stehen als den Leistungen des Isabey und Bonington, die einst die künstlerische Vedutenzeichnung begründet hatten.



Nicolas Toussaint Charlet, Napoléon, 1831
C. 765 Lithographie 87×166

DIE NAPOLEONISCHE LEGENDE



Nicht in künstlerischer Hinsicht allein bedeutete Senefelders Erfindung eine grundlegende Umstellung, sie gab mit der Möglichkeit eines billigen und leicht in Massenauflagen herzustellenden Bilddrucks zugleich der politischen Propaganda ein außerordentliches Mittel an die Hand, und die rasche Blüte der Lithographie in Frankreich ist ebensosehr bedingt durch die allgemeinen Zeitverhältnisse wie durch die besondere Lage der Kunst und das Auftreten starker zeichnerischer Talente.

Auf Napoleons Sturz war in Frankreich eine Zeit tiefer politischer Verbitterung gefolgt. Die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden suchte ein Ventil, und da die drakonischen Preßgesetze den direkten Angriff auf die Regierung und den König, der den verhaßten Fremden seinen Thron verdankte und allen guten Patrioten als Symbol für die Schmach des Landes galt, verboten, so entlud sich der aufgespeicherte Groll in einer Verklärung der Vergangenheit, deren Lob zur Anklage der Gegenwart wurde. Die Veteranen der napoleonischen Kriege, die als Krüppel und Bettler verkamen, waren eine täglich sichtbare Mahnung an die neue Regierung, ihrer Pflicht gegenüber den Trägern einstigen

Ruhmes zu gedenken. Und jedermann verstand den Sinn der Bilder, die den Invaliden der großen Kriege als Helden feierten.

Horace Vernet war der erste, der den napoleonischen Soldaten in die Kunst einführte. Als Sohn und künstlerischer Erbe des Carle Vernet hatte er früh schon sich in der Mitarbeit an den Werken des Vaters betätigt. Im Jahre 1816 zeichnete er seine erste Lithographie, den berühmt gewordenen „Lancier", der zehn Jahre nach Lejeunes Kosaken die lange Reihe lithographischer Soldatenbilder einleiten sollte. Horace Vernet war eifrig in dem neuen Fache tätig. Aber er war zu humorlos, zu sehr der Mann der nüchternen Sachlichkeit, um den volkstümlichen Ton zu finden. Für ihn ist der Soldat eine niedere Gattung Mensch, seine Scherze sind burlesk, seine Sentimentalität ist rührselig. Und er ist ähnlich wie sein Vater ein mehr äußerlich routinierter als charaktervoller Zeichner. Auch ihm ist die Kunst nicht so sehr ein ernster Beruf wie ein vornehmer Sport.

Horace Vernet fehlt jene Wärme und innere Anteilnahme, die es brauchte, um auf das Gemüt zu wirken. Und diese Wirkung war wesentlich, da es galt, das Interesse einer neuen Schicht der Bevölkerung zu gewinnen. Der Sohn eines einfachen Grenadiers wurde der Begründer der Legende von der „Großen Armee". Nicolas Toussaint Charlet war noch ein Knabe, als sein Vater den Tod auf den Schlachtfeldern fand, und die Liebe für den Soldatenstand war das einzige Erbe des Frühverwaisten. Die erste künstlerische Unterweisung empfing der junge Charlet im Atelier des Baron Gros, und schon 1817 versuchte er sich in der damals neuen Kunst der Lithographie. Aber obwohl er mit den ersten Schritten bereits sein Stoffgebiet wie seinen Stil gefunden hatte, stellte der Erfolg sich nur allmählich ein. Ein Verleger nach dem anderen versagte, bis er endlich im Jahre 1822 mit den Brüdern Gihaut in Verbindung trat, bei denen nun Jahr für Jahr ein Album mit Lithographien erscheinen konnte. Es war die Zeit, als die neue Kunst in ihrer ersten Blüte stand, und Paris mit Heften gedruckter Bilder gleichsam überschüttet wurde. Charlet wird nicht müde, in seinen Titelblättern die Mode zu verspotten. Er erfindet in jedem Jahre neue Scherzworte, um mit liebenswürdiger Selbstironie das Erscheinen seines Albums anzuzeigen. Das Hauptthema in diesen Heften bleibt das Leben der Soldaten. Charlet ist nicht der Schilderer der Schrecken des Krieges. Das eigentlich Historische ist ihm im Grunde gleichgültig, und es sind nur wenige und nicht seine besten Zeichnungen, die bestimmte Ereignisse mit dem Anspruch auf geschichtliche Treue wiedergeben.



Horace Vernet, Lanzenreiter, 1816
B. 28 Lithographie 230×200

Er zeichnet den jungen Soldaten und den alten Grenadier, begleitet seinen „Caporal Valentin", den er zum Helden eines Melodramas macht, durch ein ganzes Leben, und er sieht mehr die kleinen Freuden als die großen Leiden des Krieges, der ihm in der Verklärung der Erinnerung erscheint. Ein leichter Scherz wie ein wenig Rührseligkeit tragen dazu bei, dem tapferen Soldaten die Sympathie des Bürgers zu erwerben, und er weiß doppelt zu rühren, wenn er dem Ernst des Krieges in dem scheinbar harmlosen Soldatenspiel der Kinder einen Spiegel vorhält.

Alles gipfelt endlich in der Gestalt des Einen, der zum Inbegriff des kriegerischen Ruhmes der Nation geworden war, in dem „Petit Caporal", den Charlet recht eigentlich erst erfunden hat. Wie Charlet ihn zeichnete,



Nicolas Toussaint Charlet, Die Verführung, 1824
C. 548 Lithographie 180×218

so ging Napoleon in die Vorstellung der Nachwelt ein. Ein Mensch, den viele noch mit eigenen Augen gesehen hatten, wurde durch die künstlerische Interpretation eines Einzelnen zu einem legendenhaften Symbol.

Charlet war ein tüchtiger, aber kein überragender Zeichner. Sein Werk ist gleichförmig, und es ist ermüdend, die mehr als tausend Lithographien zu durchblättern, die er hinterlassen hat. Er hat sich in allen Techniken der Lithographie versucht, er hat neben der Kreide, die das bevorzugte Material blieb, mit großer Virtuosität den Wischer und die Feder, die Tusche und den Pinsel verwendet und aus dem schwarzen Grunde mit dem Schaber weiße Linien herausgearbeitet. Es ist in den zwanziger Jahren kein Zeichner von Rang so ausschließlich Lithograph gewesen wie er, und das macht es begreiflich, daß viele andere in technischen Fragen seine Blätter zu Rate zogen, wie er dem Freunde Géricault, mit dem zusammen er 1820 in London weilte, bei den ersten lithographischen Versuchen hilfreich zur Hand ging. Aber mit den

Meistern der Kunst, die in den dreißiger Jahren sich der Steinzeichnung zuwandten, konnte Charlet sich nicht mehr messen. Zu vieles von seinem Werke büßte mit der Wirkung des Tages, die es einst übte, auch seine Lebensfähigkeit ein. —

Zur gleichen Zeit mit Charlet arbeitete im Atelier des Baron Gros der wenig Jahre jüngere Hippolyte Bellangé, der dem älteren Studienkameraden auf dem Wege zur Lithographie nachging, um ihm durch Jahre ein getreuer Gefolgsmann zu bleiben. Vom Anfang der zwanziger bis in die Mitte der dreißiger Jahre war Bellangé eifrig für die gleichen Verleger tätig, die Charlets Blätter druckten. Bis in die Einzelform und die Materialbehandlung blieb Bellangé von dem Beispiel Charlets abhängig. Die Scherze selbst, die er illustrierte, ähneln denen, die Charlet mit sicherem Griff aufzufangen verstand, aber es fehlt ihnen die Prägnanz, wie seinem Strich die Sicherheit, mit der Charlet eine Bewegung, eine Situation umreißt, und der rasche Abstieg der künstlerischen Leistung in seinen späteren Jahren beweist nochmals die geringe Tragweite seines Talentes.



Hippolyte Bellangé, Der Rekrut, 1827
A. 78 Lithographie 218×168

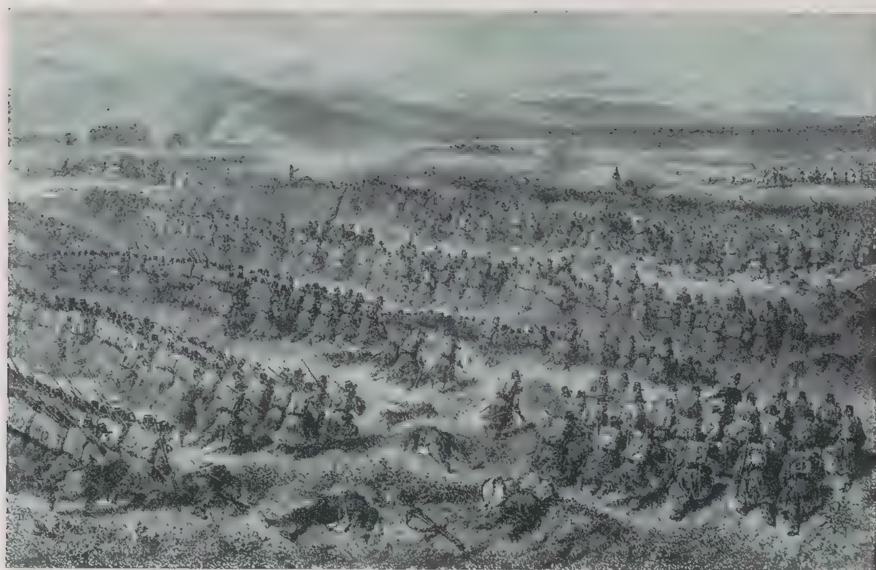
Es scheint, als habe es während der zwanziger Jahre kein dankbareres Gebiet gegeben als die Darstellung des Soldaten der alten Armee, und die Verleger wurden nicht müde, den beliebten Stoff auszubeuten. Im Jahre 1822



Auguste Raffet, Araber-Patrouille bei Constantine, 1838
G. 546 Lithographie 151×275

gab Gide das große Kompendium der Uniformen des napoleonischen Heeres heraus, an dem Vernet und Lami arbeiteten. Auch andere Zeichner waren mit ähnlichen Aufgaben sachlicher Kostümdarstellung beschäftigt. So hat Charlet viele Nachahmer, aber er hat nur einen Schüler und Nachfolger gefunden, der ganz seiner würdig war, der ihn verstand und sein Werk über die Grenzen, die ihm selbst gesteckt waren, fortbildete. Man hat sich gewöhnt, den Namen Charlets mit dem Auguste Raffets zusammen zu nennen, der im Jahre 1824 als Zwanzigjähriger kurze Zeit bei ihm gelernt hatte, um dann ebenfalls in das Atelier des Baron Gros überzugehen. Raffet war wie Charlet der Sohn eines alten Soldaten. Auch er war früh verwaist. Aber ihm winkte schneller der Erfolg, da seine ersten Lithographien schon ein vorbereitetes und aufnahmewilliges Publikum fanden. Äußerlich schließt sich Raffet in seinen frühen Versuchen nicht minder eng als Bellangé an das Vorbild Charlets an, aber die straffe und prägnante Zeichnung verrät die sichere Hand eines Meisters, und er übertrifft sein Vorbild schon jetzt in der Art, wie eine Situation in sich und nur mit dem Mittel bildlicher Darstellung sinnfällig gemacht wird, während bei Charlet die Worte der Unterschrift oft nur zufällig auf die handelnden Personen bezogen zu sein scheinen.

Raffets Kunst ist ernster als die seines Vorläufers. Er begnügt sich nicht lange mit der leichten Anekdote vom alten Grenadier und vom jungen



Auguste Raffet, Schlacht bei Oued-Alleg, 1840
G. 82 Lithographie 244×375

Rekruten. Es befriedigt ihn nicht auf die Dauer, nur die kleinen Episoden eines großen Geschehens zu erfassen, sondern es drängt ihn, das Ereignis selbst in seinem wesentlichen Momente zur Darstellung zu bringen. Charlet ist der Erfinder der napoleonischen Legende, Raffet der Schöpfer des modernen Schlachtenbildes, das ein sachlicher Bericht zu sein beansprucht. Charlets Napoleon ist die volkstümliche Gestalt, wie sie in Bérangers Liedern lebte, Raffets Kaiser ist der historische Schlachtenlenker. Charlet suchte und fand seine Motive auf der Straße, im Leben des Alltags, Raffet, der als der Jüngere den Erlebnissen, die er darstellte, nochmals um einiges ferner stand, wandte ein historisches Studium auf, ähnlich wie Menzel sich mit wissenschaftlichem Eifer in die Epoche Friedrichs des Großen versenkte. Er illustrierte das „Leben Napoleons", das Norvins geschrieben hatte, mit Hunderten von Holzschnitten im Wettbewerb mit Vernets drei Jahre früher erschienenem Napoleonbuch, das seinerseits die Anregung zu Menzels Geschichte Friedrichs des Großen gegeben hat. Und er hielt in einer Reihe von Lithographien die denkwürdigen Augenblicke aus dem Leben des Kaisers im Bilde fest, deren Krönung jene „nächtliche Heerschau" ist, in der als eine spukhafte Vision die „große Armee"

noch einmal aus wogendem Nebel emportaucht, in ihrer Mitte auf weißem Roß die charakteristische Silhouette des Helden, des „César décédé“.

Wenn Raffet 1836 diese „Revue Nocturne“ zeichnet oder zwölf Jahre später als Gegenstück den „Réveil“ mit dem Tambour, der die toten Soldaten durch seinen Trommelschlag weckt, so ist er trotz des phantastischen Vorwurfes alles andere als ein Romantiker, bleibt er der gleiche sachliche Schilderer wie in der berühmten Schlacht von Oued Alleg mit den Reihen im Laufschritt anstürmender Bataillone. Seine Kunst ist höchste Präzision, seine Erfindung der sichere Griff in die Wirklichkeit, der den Blickpunkt einer Situation erfaßt, um von ihm aus ein Geschehen in möglichster Anschaulichkeit zu entwickeln.

Daß einem Manne von solcher Gesinnung das Verweilen in einer nur der Vorstellung erreichbaren Vergangenheit nicht auf die Dauer genügen konnte, ist wohl begreiflich, und es kam hinzu, daß die politische Aktualität der napoleonischen Legende mit dem Erfolg der Julirevolution ihr Ende erreicht hatte. Die Kritik des Bestehenden brauchte sich nicht mehr mit der historischen Umschreibung zu begnügen. Die Kriege, an denen es auch der neuen Zeit nicht fehlte, wenn sie auch nicht vom Glanz der Welteroberung umstrahlt waren, gaben dem Historienmaler Stoff genug. Raffet selbst war Zeuge der Belagerung von Antwerpen im Jahre 1833, zog 1849 mit dem General Oudinot gegen Rom, und nach den Beschreibungen heimkehrender Afrikakrieger zeichnete er das Album mit dem Rückzuge und der Belagerung von Constantine. Wenn Raffet in der Darstellung selbstgesehener Vorgänge zuweilen zu sehr sich zum reinen Porträt verführen läßt, so hat er hier ein heroisches Drama geschaffen, in dem nicht mehr ein einzelner der Held ist, sondern die Soldaten als Masse, ein Drama mit von Bild zu Bild steigender Spannung, mit blutigem Versagen und endlichem Sieg.

Im Jahre 1837 schloß sich Raffet der Expedition des Fürsten Demidoff nach Südrußland an, und als Ergebnis der Reise entstand im Verlauf von mehr als einem Jahrzehnt ein Album mit 100 großen Lithographien, in denen das sachliche Interesse ebenso das künstlerische überwiegt wie in dem noch größer angelegten, unvollendet gebliebenen „Siège de Rome“, das einen bis in alle Einzelheiten getreuen historischen Bericht des Feldzuges geben sollte.

Bescheidenheit und Objekttreue sind die Tugenden dieses gegen sich selbst unerbittlich strengen Zeichners, der sich niemals in späteren Jahren so leichte Wirkungen gönnte, wie er sie einst in der Jugend von Charlet gelernt hatte. Er will nicht mit dem malerisch weichen Schwarz-Weiß der Kreide blenden,

er verleugnet die liebenswürdigen Pikanterien einer mit hellen Lichtern und tiefschwarzen Druckern nur flüchtig andeutenden Zeichnung. Er ist ein Meister im Skizzieren, wie seine Federstudien beweisen, aber in der endgültigen Fassung der Lithographie verlangt er die klare Form, die er mit einer harten Kreide knapp und sicher umschreibt. Raffet ist der ernsteste unter den Darstellern zeitgenössischen Lebens in Frankreich. Unter den zahlreichen „Hugolâtres et Racinophobes“ der französischen Romantik blieb er der bewußte Vertreter einer unbestechlichen Wirklichkeitstreue.



Auguste Raffet, Nächtliche Heerschau, 1836
G. 429 Lithographie 199×272



Carle Vernet, Der Laden des Druckers Delpech.
B. 507 Lithographie 170×245

DAS SITTENBILD



Ein beliebtes Feld zeichnerischer Betätigung war bereits im 18. Jahrhundert in Frankreich die Darstellung zeitgenössischen Lebens. Dem modischen Kostüm wandte sich ein starkes und allgemeines Interesse zu, und die vornehmen Stände liebten es, ihr tägliches Dasein im Spiegel der Kunst verklärt zu finden. Das 19. Jahrhundert trat das Erbe des Sittenbildes unmittelbar an. Es waren während der ersten Jahrzehnte zum Teil noch die gleichen Künstler, die einst die alte, und die nun die neue Gesellschaft in ihrer gründlich veränderten äußeren Erscheinung verherrlichten. Das Interesse an der eigenen Umwelt schien noch im Wachsen begriffen. Zahlreiche Künstler widmeten sich beinahe ausschließlich der Aufgabe modischer Illustration, zu der im weiteren Umfang auch die Soldatendarstellung gehört, und die Lithographie bot das Mittel rascher Produktion und weiter Verbreitung in zahlreichen billigen Drucken.

Zeichner, die noch ganz in den Traditionen des 18. Jahrhunderts aufgewachsen waren, wie Louis Boilly und Carle Vernet, fanden in der Lithographie erst im hohen Alter das Mittel, das sie brauchten. Boilly schuf in der neuen Technik nach seinem sechzigsten Lebensjahre die Werke, die ihm einen allerdings kaum mehr ganz verständlichen Ruhm eintrugen. Die Anhäufungen grimmassierender Köpfe, die er unter den verschiedensten Stichworten zusammenstellte, konnten einstmals die Leser von Lavaters physiognomischen Studien unterhalten. Auf den Unvoreingenommenen müssen sie in ihrer Menge unleidlich albern wirken. Boillys Zeichnung ist ebenso einförmig, wie sein Humor gequält ist, und der Einschlag moralisierender Sentimentalität erhöht nicht den Reiz rührseliger Anekdoten. Nur als Dokumente der Sitten- und der Kostümgeschichte behalten seine Lithographien ihren Wert ebenso wie die Zeichnungen Carle Vernets, von denen viele noch Debucourt gestochen hat, bevor die Lithographie das Mittel leichterer Vervielfältigung brachte.

Carle Vernet hatte als Schwiegersohn Moreaus die Tradition der französischen Sitten- und Modedarstellung aus den Tagen des Ancien Régime durch Revolution und Kaiserreich bis in die Zeit der Restauration aufrecht erhalten. Die Lithographie, der er sich noch als Sechzigjähriger zuwandte, bot der unbekümmerten Art seines Schaffens das beste Mittel. Er gehörte zu den ersten, die in Lasteyries Anstalt auf den Stein zu zeichnen versuchten, und in den zwanziger Jahren erschienen lange Reihen seiner Lithographien, in denen mit einem fast wissenschaftlichen Interesse die verschiedenen Pferderassen dargestellt und mit einem ziemlich trockenen Humor allerlei Unfälle bei sportlichen Vergnügungen geschildert werden.

Die Kunst Boillys wie Vernets entstammt dem 18. Jahrhundert, und aus der Tradition, deren Bewahrer sie sind, bildet sich in den zwanziger Jahren ein charakteristischer und leicht kenntlicher Stil für genrehafte Darstellungen aus dem Leben der neuen bürgerlichen Gesellschaft. Es sind die etwas blassen, grauen Lithographien, wie sie Engelmann, Langlumé und Villain damals druckten. Die Zeichner, zu deren besten Pigal, Arago und Wattier gehören, verraten noch deutlich die Schulung des Klassizismus, die sich ebenso in der einfachen kompositionellen Anordnung und der trocken unmalerischen Haltung kundgibt wie in den zarten Farben, mit denen die Blätter gern koloriert werden.

Entgegen der nüchternen und akademisch gebundenen Form der Menschendarstellung, die künstlerisch wesentlich rückschauend orientiert war,



Henri Monnier, Der Wohltäter
B. 196 Lithographie 115×122

machen sich schon in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entschiedene Strömungen einer Erneuerung des Sittenbildes und der Modezeichnung bemerkbar, deren eine von Monnier eingeleitet, deren andere von Gavarni zur Höhe geführt wird.

Der immer ein wenig gespreizten und zugleich pedantischen Manier der aus der Schule des Klassizismus erwachsenen Sittenschilderer setzte Henri Monnier seine anspruchslos natürliche Beweglichkeit entgegen. Seine Blätter teilen den Charakter volkstümlicher Bilderbogen, deren eigentliche Aufgabe sich in einer sinnfällig klaren Erzählung erfüllt. Monnier steht seinen Modellen mit einer frischen Unvoreingenommenheit gegenüber. Er zeichnet fast wie ein begabter Dilettant, der durch keine Konvention gebunden ist, aber er besitzt eine natürliche Treffsicherheit und die Geschicklichkeit des Regisseurs, der eine Gruppe wirksam zu stellen weiß. Die Figuren bewegen sich zierlich

und exakt, aber auch widerstandslos gleichwie im luftleeren Raume. Monnier war ein Mann von vielen Gaben. Er war Zeichner, Schriftsteller, Schauspieler in einer Person. Er begann seine Laufbahn als kleiner Beamter und skizzierte in seinem ersten lithographischen Werke, den „Mœurs administratives“, die 1828 erschienen, das Milieu seiner Jugend. Aus dieser Sphäre stammt der Typus, der Monnier berühmt gemacht hat, den er zugleich als Zeichner, als Dichter und als Schauspieler lebendig werden ließ, und der selbst zu einem Stück Zeitgeschichte geworden ist.

„Joseph Prudhomme“ ist Monniers eigenste Schöpfung. Er ist es so sehr, daß der Malerdichter und seine Figur schließlich zu einer einzigen Persönlichkeit zu verschmelzen schienen. Im Monsieur Prudhomme sammelt sich, wie in einem Hohlspiegel, das Bild des neuen Bürgertums, das Bild des braven Spießers und selbstgerechten Philisters. Durch zwanzig Jahre arbeitete Monnier an seinem Prudhomme, der zuerst 1830 in den „Scènes populaires“ auftauchte, um 1852 zum Helden eines fünfaktigen Dramas zu werden, dessen Hauptrolle der Dichter selbst auf der Bühne gestaltete.

Monniers Bildungsgang glich dem der meisten seiner Altersgenossen. Er war in das Atelier des Baron Gros eingetreten und hatte dann die übliche Reise nach England gemacht. Aber er empfing dort nicht den starken Eindruck von der malerischen Kultur der neuen Landschafterschule, sondern von der sinnfällig erzählenden Umrißzeichnung, wie sie die englischen Karikaturisten von Gillray bis Cruikshank ausgebildet hatten.

Der künstlerische Austausch zwischen Paris und London war in den zwanziger und dreißiger Jahren außerordentlich rege. Viele Publikationen erschienen im gemeinsamen Verlage französischer und englischer Herausgeber, und wie englische Künstler nach Paris kamen, so übte das elegante Leben Londons keine geringe Anziehungskraft auf die französischen Maler. Gerade der Sittenschilderer fand jenseits des Kanals manche Anregung. Gleich dem Stil Monniers ist der des Eugène Lami mehr aus der Tradition der englischen Karikatur als der noch klassizistischen Haltung der französischen Modedarstellung erwachsen. Neben dem Zeichner der Bourgeoisie war Lami der beliebteste Maler der vornehmen Welt in London und Paris.

Die Manier Monniers, der außer Lami wohl einzelne Zeichner wie Fortuné Delarue und Auguste Xavier Leprince gelegentlich nacheiferten, fand doch in Paris nur wenig Gefolgschaft. Seine einfache Strichzeichnung vermochte nicht die Möglichkeiten der lithographischen Technik zu erschöpfen.



Eugène Lami, Spazierritt
Lithographie 160×220

Sie wurde überholt durch eine malerische Kreidezeichnung, die allen Reichtum der Schwärze, wie sie der Stein herzugeben imstande ist, zu entwickeln verstand. Victor Adam machte sich zuerst einen Namen als Zeichner zierlich bewegter kleiner Figürchen, mit denen er häufig die Blätter der Landschaftsspezialisten zu beleben hatte. Er besaß den geschmeidigen Strich für die Darstellung bewegten Lebens, und er fand in seinen zahllosen Lithographien, die schon um die Mitte der zwanziger Jahre zu erscheinen begannen, mit einer pikanten Verteilung des Schwarz-Weiß den Ton einer munteren Unbefangenheit, der über eine doch nur bescheidene Zeichenkunst hinwegzutäuschen vermag. Sein kleinbürgerliches Biedermeiertum muß sich einer großen Beliebtheit erfreut haben, so daß er bald nicht wenige Nachahmer fand. Edouard Swebach folgte seinen Spuren, und Le Poitevin, der die „Diableries" zu einer recht eintönigen Spezialität ausbildete, wetteiferte mit ihm in der eleganten Behandlung des Schwarz-Weiß. Die Vorliebe für kleine Figuren, die zu bewegten Szenen gruppiert werden, ist charakteristisch für diese Zeichner, während Künstler wie Devéria und Grévedon, denen sich der bedeutendere Jean

Gigoux mit gelegentlichen Arbeiten anschließt, das andere Sonderfach des lithographischen Porträts pflegten. Das Streben nach Liebenswürdigkeit und Anmut verführt sie leicht zu einer leeren und faden Süßlichkeit, die zumal in den Reihen weiblicher Studienköpfe, wie sie etwa Jules David zeichnete, erschreckende Formen annimmt. Ein schwacher Zeichner wie Menut Alophe vermochte mit allerlei Niedlichkeiten, mit sentimentalen Genredarstellungen aus dem Familienleben einen heut kaum mehr verständlichen Ruhm zu begründen.

Aus dieser gezeichneten Chronik der Pariser Eleganz, die künstlerisch bis in tiefste Niederungen hinabführt, erhebt sich das Werk eines Meisters, unter dessen Händen der Stoff die Form findet, die ihn über das nur zeitliche und gegenständliche Interesse weit emporhebt. Sulpice Chevallier, der sich seit seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre des Pseudonyms Paul Gavarni bediente, wuchs ohne Lehrer auf. Die Technik vermittelten ihm Lithographien Victor Adams, denen er in seinen frühesten selbständigen Arbeiten, den „Souvenirs



Victor Adam, Pferderennen, 1828
Lithographie 117×223

des Pyrénées", nachzueifern sich bemühte. Zwei Jahre später, im Jahre 1829, war er bereits imstande, mit ihm gemeinsam eine Folge von „Scènes Parisiennes" herauszugeben.

Dies ist der Ausgangspunkt. Im Jahre 1830 ist Gavarni in Paris, und hier findet er in der neubegründeten Zeitschrift „La Mode" ein erstes Feld der Betätigung. Gavarni wird der Schöpfer der neuen Modezeichnung. Er



Paul Gavarni, Loge in der Opèr, 1834
A. B. 2383 Lithographie 160×123

spottet nicht über die Launen der Kleidernarrheit, wie andere vor ihm, denn er ist ebenso verliebt in die Eleganz eines weiblichen Kostüms wie in die Anmut eines niedlichen Mädchengesichtes. Er wird nicht müde, die Formen des modischen Kleides immer aufs neue abzuwandeln und sie in Maskenkostümen durch Motive aus Volkstrachten zu bereichern.

Die Gesamthaltung von Gavarnis Lithographie in den dreißiger Jahren



Paul Gavarni, Begegnung, 1841
A. B. 309 Lithographie 200×159

ist licht, er zeichnet in hellen, duftigen Tönen, die Skala vom Licht zum Schatten bewegt sich in noch engen Grenzen, sein Strich ist zuweilen zögernd und trocken. Erst um das Jahr 1840 beginnt das Schwarz-Weiß in Gavarnis Lithographien sich farbig zu beleben. Die Schwärzen werden tiefer. Mit dem Pinsel werden Tuschlagen pikant eingesetzt. Die Zeichnung wird malerisch breit, der Strich freier und beweglicher. Gavarni tritt jetzt in seine glücklichste Zeit. Von Jahr zu

Jahr scheinen sich seine Kräfte zu bereichern. Er schöpft aus einem doch nur engbegrenzten Formenvorrat eine staunenswerte Fülle neuer Möglichkeiten.

Der Modezeichner ist zum Sittenschilderer geworden. Die Welt der eleganten Nichtstuer, der jugendlichen Lebemänner und der Grisetten ist sein eigentliches Reich. Er kennt ihr Äußeres und ihr Inneres. Er weiß, wie sie sprechen, und wie sie sich bewegen. Er ist ebenso erfinderisch in immer neuen schlagenden Witzworten wie in eleganten Typen und geschmeidigen Gesten. Gavarni ist nicht ein Karikaturist. Er hat nur zweimal in dem aufgeregten Jahre der Julirevolution sich zu politischen Zeichnungen hinreißen lassen, und er bereute es später, da er seiner Gesinnung nach alles andere als ein Revolutionär war und eine tiefe Verachtung für die Verlogenheit aller Politik in sich trug. Seine Zeichnung ist weder grotesk, noch will sie eigentlich witzig wirken. Der Witz, der zumeist in der Schlagfertigkeit von Rede und Gegenrede besteht, erschöpft sich in der Unterschrift, und die Zeichnung gibt nur die Personen des Dialoges in einer charakteristischen Haltung, versucht nicht, mit ihren Mitteln das gesprochene Wort noch einmal zu verbildlichen. So kommt es, daß Gavarnis Lithographien in ihrer Fülle — die Zahl reicht an 3000 — leicht ermüden, weil das gleiche Motiv zweier Personen im Gespräch in endlosen Abwandlungen wiederkehrt.

In zusammenhängenden Folgen erschienen seit etwa 1840 die Blätter, die meist zuvor im „Charivari“ veröffentlicht worden waren, wie die „Etudiants de Paris“ und die „Lorettes“. Niemals hat Gavarni eleganter und zierlicher gezeichnet als in dem „Carnaval“ des Jahres 1846. Niemals ist das Mittel der Lithographie mit mehr Erfahrung und Raffinement genutzt worden als in diesen Blättern, die mit Kreide und Tusche, mit dem Schaber und dem Wischer gearbeitet, an suggestiver Stoffbezeichnung kaum jemals übertroffen worden sind. Hatte er früher gezeichnet, so malte er nun im Schwarz-Weiß und schwelgte in farbigen Kontrasten und reich gemusterten Stoffen.

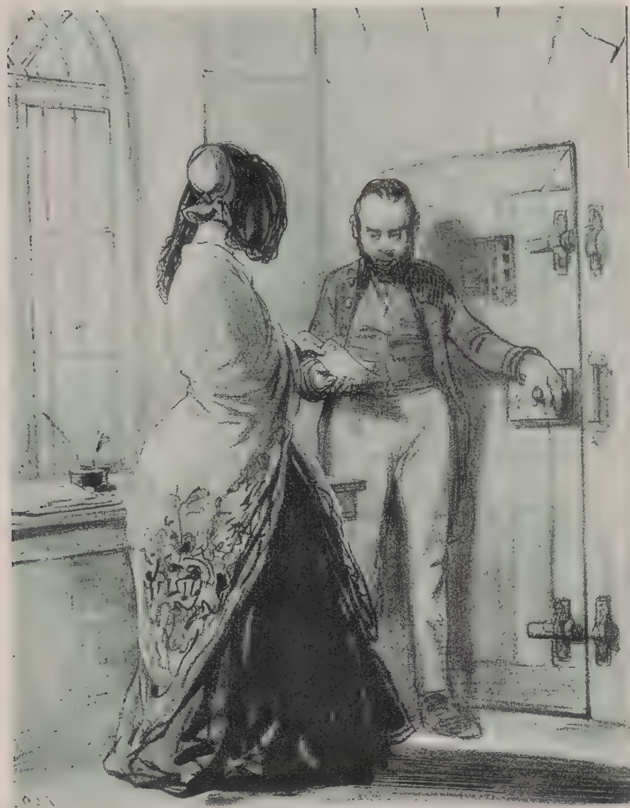
Gavarni stand um diese Zeit auf der Höhe seiner Künstlerschaft. Er schöpfte aus dem noch unverbrauchten Vorrat eines durch Naturbeobachtung genährten Formenbesitzes. Er verfügte über ein untrügliches Gedächtnis, das noch nicht mißbraucht worden war und ihm als Zeichner mit Menschen und Dingen frei zu schalten gestattete. Die Gefahren einer allzu leichten Begabung sollten sich allerdings bald zeigen. Gegen Ende der vierziger Jahre bereits machen sich die ersten Spuren einer Manieriertheit der Handschrift fühlbar, und nachdem die Grenze der fünfziger Jahre überschritten ist, teilt



Paul Gavarni, Eine Bekanntschaft, 1846
A. B. 1024 Lithographie 192×164

sich dem Strich eine nervöse Eigenbeweglichkeit mit, die leicht fatal zu wirken vermag. Zugleich schwinden die tiefen Schwärzen allmählich wieder, die Gesamthaltung der Blätter wird einförmiger, und die Modellierung zunehmend weich und verblasen. Während der ersten fünfziger Jahre, in denen Gavarni eine unerhörte Produktivität entfaltete, beginnt der Strich fahrig zu werden, und es stellt sich eine Routine ein, der das Material zum Selbstzweck wird.

Gavarnis Schärfe wandelt sich in diesen Jahren in Bitterkeit. Er tat in London, dessen elegante Gesellschaft in ihm einen willfährigen Schilderer



Paul Gavarni, Clichy, 1840
A. B. 431 Lithographie 200×157

erwartet hatte, einen Blick in die Abgründe menschlichen Elends. In der endlosen Folge der „Masques et Visages“, in denen auch den „Anglais chez eux“ ein Kapitel gewidmet ist, werden mehr die Schattenseiten als die sonnigen Tage des Daseins gezeigt. Es treten jetzt die „Invalides du sentiment“ auf und die „Lorettes vieilles“, neben den reizenden jungen Frauen von einst, das Abbild ihres häßlichen Alters, und in dieser Zeit schuf Gavarni seinen „Thomas Vireloque“, den Philosophen der Landstraße, den in Lumpen gekleideten Menschenverächter, in dessen Bitterkeit kein Tropfen versöhnender Güte gemengt ist.

Gavarni wuchs nicht in seinen späten Jahren. Seine Kunst entfaltete sich mehr in die Breite als in die Tiefe. Er war immer gewohnt, auf einem begrenzten Formenvorrat zu bauen. Er hatte anscheinend nur ein geringes Interesse an der unmittelbaren Wiedergabe der natürlichen Erscheinung, wie er auch nur vergleichsweise selten und nicht immer mit Glück sich im Bildnisfach versuchte. Er war ein Meister in seiner Art. Aber er war doch auch ein Spezialist, der seine Grenzen eng steckte und mit seinem Stoffgebiet sein Talent erschöpfte.



Paul Gavarni, Thomas Vireloque, 1852
A. B. 1797 Lithographie 200×161

Gavarni beherrschte seit den vierziger Jahren das Gebiet der sittenbildlichen Darstellung des modernen Paris so ausschließlich, die Ausdrucksform, die er geschaffen hatte, war so sehr mit seinem Stoffe identisch geworden, daß alle seine Rivalen zu bloßen Nachahmern herabsinken mußten. Es kommt dazu, daß sich um die Mitte des Jahrhunderts die Lage der Lithographie wesentlich verändert hatte. Nur bescheidenere Talente fanden sich bereit, noch



Edouard de Beaumont, Überrascht
Lithographie 205×181

für den „Charivari" zu arbeiten. Es bleibt unter ihnen allen allein der liebenswürdige, elegante aber immer auch einförmige Edouard de Beaumont zu nennen, der sich des Mittels zu bedienen lernte, das Gavarni gegen Ende der vierziger Jahre ausgebildet hatte, um sich für immer in der einmal übernommenen Formensprache zu bewegen. Beaumont geht noch einen Schritt weiter als Gavarni in der Ausnutzung der Tonskala vom hellsten Weiß zum tiefsten Schwarz, aber er kennt gar kein anderes als dieses eine Wirkungsmittel, wie auch die absichtlich nervöse Strichbildung in bedenklicher Weise der Manier sich nähert. Eine einzelne Lithographie Beaumonts kann bestechen. Aber die zweite sagt



Clément Auguste Andrieux, Souper, 1862
Lithographie 230×200

nicht mehr als die erste, und in der Menge wirken sie vollends ermüdend. Es sind immer die gleichen eleganten Herren und niedlichen Weiblein, die er darstellt, immer das gleiche pikant gesetzte tiefe Schwarz und der zuckende Strich. Beaumonts beste Zeit waren die vierziger Jahre, als seine Handschrift noch beweglich, seine Erfindungsgabe noch nicht überlastet war. Später verfällt er zunehmend der Manier, und seine harmlos, liebenswürdige Zeichnung wirkt doppelt unzeitgemäß neben der perversen Eleganz des zweiten Kaiserreiches, der Constantin Guys den schlagendsten Ausdruck gefunden hat, die aber auch im Bereiche der Lithographie ihre geschickten Interpreten gewann. Doré hatte



Alfred Grévin, Der alte Liebhaber
Lithographie 225×200

in seinen Albumbänden mit überlegenem Humor den Typus der neuen Eleganz festgelegt, und er hatte damit den Ton angegeben, dem der immer zur Nachahmung bereite Vernier sich fügte, dem aber auch eigenwüchsige Talente wie Andrieux und Grévin sich nicht zu entziehen vermochten.

Andrieux ist der talentvollste unter den neuen Zeichnern. Er kennt die lasziven Bewegungen der starken und hochgewachsenen Frauen, die man jetzt liebte — sehr im Gegensatz zu dem älteren Ideal der rundlich drallen kleinen Grisette Beaumonts. — Er hat den Sinn für die neue modische Linie der langen Taillen und der nach unten weit ausladenden Reifröcke. Auch der neue Typ des eleganten Stutzers hat sich weit entfernt von der sympathischen Erscheinung

des zierlichen Gecken, den Gavarni zeichnete. Andrieux' Held steht unter dem Einfluß des männlichen Ideals der Angelsachsen. Er ist ein großer, grobknochiger Lebemann mit Bart und Einglas, der Industrieritter, der mit der wohlgefüllten Brieftasche auf Frauenraub auszieht.

Andrieux hat die Charakteristik dieser neuen Generation, um die sich Doré zuerst bemühte, am glücklichsten weitergebildet. Er zeichnete komplizierter, als Gavarni es liebte, und er behandelte mit Kreide und Schaber das Schwarz-Weiß der Lithographie in einer überraschenden, malerisch reichen Form. Grévin, der ihm auf diesem Wege folgte, steigerte die Perversität, indem er die modische Linie in ihren elegant lang fließenden und weit ausladenden Kurven nochmals übertrieb und den hochgewachsenen Gestalten merkwürdig kleine Köpfe gab. Die Lithographien, die Grévin in den sechziger Jahren für den Charivari zeichnete, bedeuten das letzte Ende einer Entwicklung, die raffinierteste Form einer manieristischen Überspitzung des Begriffes der Eleganz. Als Zeichner hielt sich Grévin nur kurze Zeit auf der Höhe seiner anfänglichen Leistung. Er begnügte sich später mit raschen Federskizzen, die in Zinkätzung reproduziert wurden, und er gab damit das Beispiel für einen lange Zeit über ganz Europa verbreiteten Typus lasziver Witzblattillustration, die mit Kunst nur noch eine ferne Gemeinschaft verbindet.



Paul Gavarni, Aus „Les Français peints par eux-mêmes", 1841
Holzschnitt 70×94



Edmé Jean Pigal, Trinker
Lithographie 145×195

DIE KARIKATUR



Von der einen zentralen Persönlichkeit Daumiers wird die Geschichte der französischen Karikatur so sehr beherrscht, daß alles, was ihm voranging, nur als Hinweis und Vorbereitung auf sein Werk, alles, was neben ihm entstand, nur als schwacher Versuch, ihm nahezukommen, alles was auf ihn folgte, als Niedergang von der einstigen Höhe erscheint.

Es gab vor Daumier in Frankreich kaum eine ernsthafte Karikatur. Im Rahmen des Sittenbildes hatten sich Humor und Satire betätigt, und es sind im allgemeinen die gleichen Zeichner, die der Gesellschaft ihrer Zeit den Spiegel vorhalten, und die das Abbild in ein Zerrbild zu wandeln beginnen. Boilly glaubt zu karikieren, wenn er grimassierende Gesichtszüge zeichnet, und Pigal macht sich über den neuen Stutzer, den „Calicot“ lustig, wie Debucourt und Carle Vernet die Modenarrheiten der „Incroyables“ und „Merveilleuses“ verspottet hatten. Aber Pigal ist im

Grunde ein mäßiger Zeichner. Sein Humor ist zugleich fade und derb, wie er charakteristisch ist für die Zeit der Restauration, die noch nicht den scharfen Witz und die feine Satire kannte, die erst die folgenden Jahrzehnte ausbilden sollten.



Charles Joseph Traviès, Mayeux als Napoleon
Lithographie 167×175

„Mayeux“ repräsentiert den Typus dieser Frühzeit der französischen Karikatur. Es ist viel Scharfsinn darauf verwendet worden, der Entstehungsgeschichte dieser einstmals so beliebten Figur nachzugehen, des kleinen buckligen Kerls mit den affenartig häßlichen, gemeinen Gesichtszügen, der mit seinen rohen Späßen ein anspruchsloses Publikum belustigte. Es scheint nicht, daß Traviès, der den „Mayeux“ Jahrzehnte lang künstlich am Leben erhielt, auch der eigentliche Schöpfer des Typus gewesen ist, der bereits im Anfang der zwanziger Jahre sein Wesen trieb. Aber er identifizierte sich gleichsam mit ihm, und der humorlos trockene und magere Strich des Zeichners paßt gut zu der Trivialität der ordinären Witze, die er dem Buckligen in den Mund legte. Lange Folgen von Mayeux-Anekdoten erschienen in den ersten dreißiger Jahren. Außer Traviès war eine Reihe anderer Künstler, wie Robillard, bemüht, das dankbare Motiv auszubeuten, und so oft Mayeux tot gesagt wurde, so sehr es scheinen mochte, daß in der Zeit des

„Robert Macaire“ für seine Naivetäten kein Raum mehr sei, so zäh bewährte sich seine Lebenskraft.

Traviès geriet als Zeichner in seiner späteren Zeit wie alle übrigen in die Abhängigkeit von Daumier, aber er blieb als Satiriker immer klein und gehässig, ähnlich wie Grandville, der ebenfalls ein zu trockener Pedant ist, um sich zu der Überlegenheit der neuen Karikatur aufschwingen zu können. Auch Grandvilles Satire entstammt im Grunde einer überlebten Vergangenheit. Die „Singeries“, an denen sich das 18. Jahrhundert erfreut hatte, mit denen auch Decamps noch zuweilen sein Publikum ergötzte, fanden in ihm einen neuen Interpreten. Und ähnlich wie Chardin im Affen den Menschen verspottet hatte, so suchte er seine Typen in dem gesamten Reiche der Tiere und Pflanzen. Als Zeichner war Grandville zuerst von Monnier, später von Decamps und Daumier abhängig. Aber er wahrte immer die scharfe und trockene Manier, die gut zu dem billigen Humor seiner Vermenschlichung des Tieres paßte.

Die frühen Arbeiten von Traviès und Grandville sind typisch für den Stand der französischen Karikatur gegen das Ende der zwanziger Jahre. Mit solchen Kräften unternahm es Charles Philipon, der selbst ein Zeichner von mäßigen Gaben war, eine Zeitschrift zu gründen, die es sich zur Aufgabe stellte, mit der Waffe der Satire in die politischen Kämpfe des Tages einzugreifen. Wohl war in den zwanziger Jahren gelegentlich der Versuch unternommen worden, die lithographische Technik für die Zwecke aktueller illustrierter Zeitschriften nutzbar zu machen. In dem „Miroir“, dem die nicht eben bedeutenden Beiträge Delacroix' einigen Nachruhm sichern, erschienen schon 1821 lithographische Karikaturen. Gegen das Ende der zwanziger Jahre waren „La Silhouette“ und „La Mode“ gefolgt. Aber erst nachdem mit der Julirevolution die Schranke der Zensur gefallen war, vermochte eine ernsthafte politische Karikatur sich zu entfalten. Fünf Jahre lang währte der mit beispielloser Heftigkeit geführte Kampf der Demokraten gegen „die beste der Republiken“, die sie um die Früchte der Revolution betrogen hatte, bis endlich ein drakonisches Gesetz die Freiheit der Presse, das eine der Grundrechte, das von der Erhebung des Jahres 1830 geblieben war, von neuem aufhob. Philipon war der Vorkämpfer in dem Streite. Er war selbst nicht so sehr Künstler wie Anreger, er war ein beweglicher Geist, und er verstand es, andere Stifte in Bewegung zu setzen, um seinen Einfällen bildliche Form zu geben. Es wird niemals möglich sein, seinen Anteil an der Erfindung der nach Tausenden zählenden Lithographien, die in seinen Zeitschriften erschienen sind, zu

ermessen. Jedenfalls weiß man, daß seine Einfälle Stoff zu endlosen Reihen von Karikaturen boten, wie er der Erfinder der Birne ist, in deren Form die Züge Louis-Philippes hartnäckig verspottet wurden. Philipon war nicht nur eine Kampfnatur und ein ungewöhnlich befähigter satirischer Kopf, er war zugleich ein Organisator und ein Mann von künstlerischen Gaben, der Talente zu finden und zu nutzen und seine Mitarbeiter zu wählen verstand. Von Charlet bis zu Doré, den er fast noch als Knaben entdeckte, haben alle bedeutenden Zeichner der Epoche kürzere oder längere Zeit sich seiner Führung anvertraut. Decamps betätigte in der Zeitschrift Philipons sein satirisches Talent. Raffet war in seinen frühen Jahren einer der eifrigsten Mitarbeiter der „Caricature". Monnier zeichnete seine witzigen Darstellungen aus dem Leben der bürgerlichen Gesellschaft, Charlet und Bellangé ihre napoleonischen Kriegshelden, und Traviès und Grandville, die sich zu den gefügigsten Werkzeugen in Philipons politischem Kampfe während der ersten Jahre der „Caricature" ausbildeten, stellten ihre Gabe einer bitteren und trockenen Satire ganz in den Dienst der neuen Aufgabe. Mit noch unzureichenden Kräften schuf so der zähe Wille eines Mannes das vorbildliche illustrierte Witzblatt des 19. Jahrhunderts, und er gab dem Genie, das heranwuchs, die Stätte seiner Entfaltung. Es wird Philipons unvergänglicher Ruhm bleiben, daß er Daumier den Weg zur Karikatur gewiesen, daß er diesem größten Zeichner des Jahrhunderts das Feld seiner Betätigung geöffnet hat.

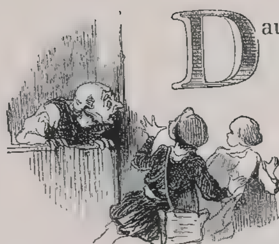


Honoré Daumier, Aus „Rousseau, Physiologie du Robert Macaire", 1842
R. 330 Holzschnitt 56×70



Honoré Daumier, Dupin, 1832
H. D. 62 Lithographie 140×150

DAUMIER



Daumier hatte, bevor er im Jahre 1831 die Verbindung mit Philipon einging, ein wenig mühsam Illustrationen im Stile Charlets und Devérias gezeichnet, und als er für die „Caricature" zu arbeiten begann, unterschieden sich seine ersten Lithographien noch kaum wesentlich von den Zeichnungen Grandvilles und Traviès', die damals dem Blatte den allgemeinen Charakter gaben. Mit den gewandten Kompositionen eines Decamps vermögen sich Daumiers Karikaturen in dieser Zeit noch keineswegs zu messen. Selbst der berühmt gewordene „Gargantua", der ihm die Ehre einer Gefängnisstrafe eintrug, ist eine schwache Leistung, ebenso wie manche andere Zeichnungen, von denen ein Teil unter Daumiers eigenem Namen, ein Teil unter dem Pseudonym Rogelin erschien.

So merkwürdig die Unsicherheit der ersten Anfänge Daumiers, so erstaunlich ist die Bestimmtheit, mit der nach kurzem tastendem Suchen der Fünfundzwanzigjährige seinen Stil findet. Im Laufe von drei Jahren erwächst aus dem Zeichner harmloser Soldatenszenen und romantischer Illustrationen ganz aus Eigenem und ganz ohne wegweisende Vorbilder der unübertroffene Gestalter eines neuen Menschengeschlechtes.

Der Daumier der ersten dreißiger Jahre ist fast mehr Bildhauer als Maler. Er zeichnet nicht flüchtige Umrisse, sondern Menschen in aller körperlichen Realität ihrer Erscheinung. Die Typen, die er bildet, sind ganz sein Eigentum. Er kann sie bewegen und sich drehen lassen, da er nicht von der einmaligen Skizze, sondern von der vollen plastischen Vorstellung ausgeht. Daumier modellierte seine Köpfe, ehe er sie zeichnete, und man meint es manchen dieser Porträts noch in der zeichnerischen Übersetzung anzusehen, daß sie ursprünglich in weichem Ton geknetet waren.

Wenn Daumier das Charakteristische übertreibt, so steigert er seine Modelle nicht in das eigentlich Groteske, sondern er schafft die typische und zugleich die monumentale Form, die über das zufällig Individuelle und beschränkt Einmalige hinausführt. Die Falten des bürgerlichsten Kleidungsstücks der Neuzeit, der langen Hose des Mannes, werden unter seinen Händen zur heroischen Ausdrucksform. Die Beine seiner Menschen wurzeln am Boden, als wären die Gestalten aus Erz gegossen. Niemals ist das Schwarz-Weiß der Lithographie zu gewaltigerer Kraft gesteigert worden, und das Mittel, das einem Charlet, sogar einem Delacroix in dieser Zeit noch leicht Selbstzweck wird, ist aufs vollkommenste überwunden. Man fragt nicht mehr nach der Technik, man spürt nicht, wo die Kreide in Tuschlagen übergeht, und wo mit dem Schaber gearbeitet ist, da das Darstellungsmittel allein dem höheren Zwecke der Gestaltung dienstbar ist.

Jeder der Politiker aus Frankreichs erstem parlamentarischem Regime ist in Daumiers Galerie verewigt, Barthe, der so feierlich die Errungenschaften der Revolution verteidigt hatte, um dann selbst das Gesetz gegen die Preßfreiheit einzubringen, der alte Revolutionär Lameth, der 40 Jahre später der Feind aller revolutionären Errungenschaften war, Persil, der bestgehaßte Mann seiner Zeit, der in den vielen Preßprozessen die Anklage vertrat, um vor dem Tribunal der Karikatur selbst zum Angeklagten zu werden, Thiers, den Daumier durch zwei Jahrzehnte mit seinen beißenden Karikaturen verfolgte, Barbe Marbois mit dem dantesken Profil, Gazan mit der Riesenfülle seiner



Honoré Daumier, Der Abgeordnete Barthe, 1833
H. D. 14 Lithographie 268×204

Körperlichkeit, Guizot mit dem sentimental gesenkten Kopfe, die Richter und die Angeklagten in den Prozessen um die Aprilunruhen des Jahres 1835, die unförmige Masse des Montlosier oder der Portalis mit der Knollengeschwulst einer mißgestalteten Nase. Die Kunstgeschichte kennt kaum eine zweite Porträtgalerie von so überzeugender und zugleich so gewaltiger Eindrücklichkeit wie diese lithographischen Karikaturen. In dem Typus, den Daumier für jeden von ihnen erfand, leben die Berühmtheiten der Zeit fort. Unerbittlicher wurde

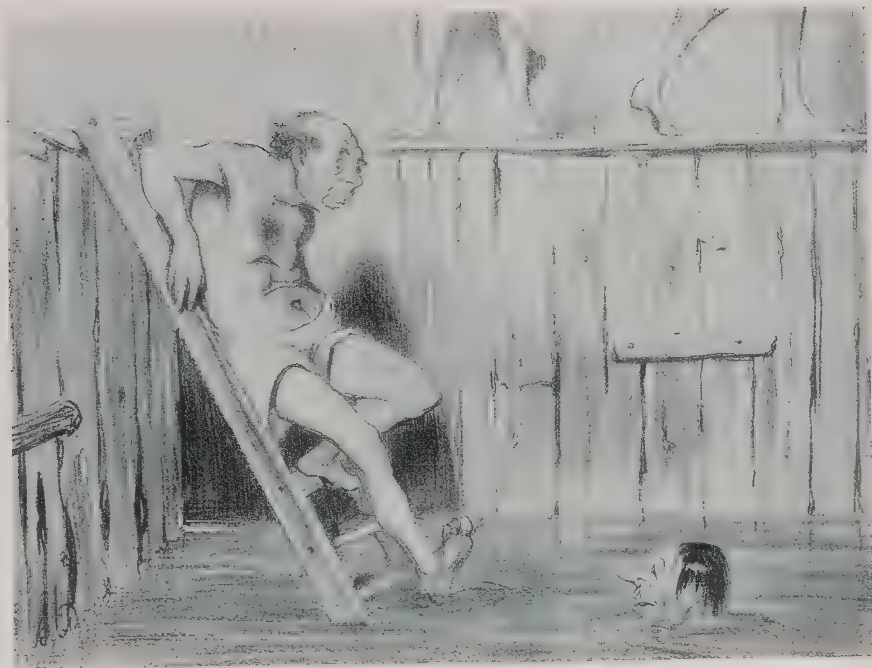


Honoré Daumier, Le Ventre législatif, 1834
H. D. 306 Lithographie 282×435

nie ein politischer Kampf geführt als in diesen erbarmungslosen Zerrbildern, die vernichteten, den sie trafen.

Das Jahr 1834, in dem eine große Zahl der Porträtkarikaturen erschien, bezeichnet den Höhepunkt in dem Frühwerk des jugendlichen Meisters. Damals hatte Philipon neben der „Caricature" die „Association mensuelle" begründet, in der Lithographien von der doppelten Größe der Caricatureblätter erschienen, und wenn Daumiers mächtige Gestalten das kleine Format zu sprengen drohten, so fanden sie hier Raum, eine wahrhaft heroische Geste voll auszuwirken. Es entstand die „Rue Transnonain", die machtvolle Anklage gegen die Mordtaten einer entfesselten Soldateska, das Leichenbegängnis des Lafayette, „des getreuen Eckart der Freiheit" (Heine) mit der Gestalt des heuchlerisch trauernden Königs, der wie eine Statue prachtvoll gemeißelte Verteidiger der Preßfreiheit und endlich der „Ventre législatif", in dem die ganze Porträtgalerie der „Caricature", die Argout und Guizot, Persil und Thiers, Soult, Podenas, Prunelle noch einmal vereinigt auf den Bänken der Kammer erscheinen.

In diesen Blättern, neben denen zahlreiche Beiträge in der „Caricature" und dem neubegründeten „Charivari" einhergehen, hat Daumier den Typus der



Honoré Daumier, Badeanstalt, 1839
H. D. 636 Lithographie 205×266

großen politischen Karikatur geschaffen. Man kann es begreifen, daß die Regierung sich einer solchen Gegnerschaft zu erwehren suchte, und sie sah kein anderes Mittel als die Preßgesetze, mit denen sie die eben erst errungene Freiheit der Meinungsäußerung wieder beseitigte. „Jede Beleidigung des Königs und jeder Angriff auf das Prinzip der Regierung" wurde mit schwerer Strafe bedroht. Noch wagten die Zeichner den Kampf. Aber die Septembergesetze brachten neue Verschärfung. Die „Caricature" mußte ihr Erscheinen einstellen. Der „Charivari" zog sich auf die harmlosere Satire gegen die bürgerliche Gesellschaft zurück. Auch Daumiers Schaffen tritt in eine neue Phase ein.

Nach der gewaltigen Kraftanspannung der Arbeit für die „Caricature" scheint die motorische Energie Daumiers in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre etwas zu ermatten. Es gibt schwache Blätter aus dieser Zeit, die eine neue Einstellung des Zeichners gegenüber den Erscheinungen der Umwelt vorbereitet. Daumier beginnt, sich am Einzelnen und am Kleinen zu erfreuen. Er steigt hinab aus den Sphären der hohen Politik in das Reich eines



Honoré Daumier, Badeanstalt, 1858
H. D. 1339 Lithographie 200×256

kleinbürgerlichen Daseins. Aber nach kurzem Schwanken findet er mit überraschender Schnelligkeit auch hier seinen Stil. Der monumentale Ernst weicht einer mit Mitteln malerischer Gestaltung arbeitenden Situationsdarstellung. Er schildert mit einem Humor, der leicht in bittere Satire umschlägt, die Freuden und Leiden des Ehestandes und zeigt in einer ersten Serie Badender die groteske Erscheinung des wirklichen Menschen, der befreit ist von den beschönigenden Hüllen der Zivilisation.

Aber solche harmlosen Pfeile konnten dem unermüdlichen Philipon auf die Dauer nicht genügen. Durfte er nicht mehr offen die Regierung angreifen, so suchte er eine Maske, unter der er die Schäden der Zeit zu geißeln vermochte, und mit Daumier zusammen schuf er den Typus des Robert Macaire und seines Begleiters Bertrand, den Hochstapler, der bald Erfinder, bald Kurpfuscher ist, bald Gründer und bald Heiratsvermittler, den Mann, in dem das rücksichtslose Gaunertum einer von der Regierung begünstigten Klasse von Emporkömmlingen verspottet wurde, die nur den einen Grundsatz kannte:



Honoré Daumier, Aus „Fabre, Némésis médicale", 1840
R. 118 Holzschnitt von A. Plon 110×85

Geld zu machen. Die Gestalt stammte ursprünglich aus einem Theaterstück. Robert Macaire war dort ein böser Mordgeselle, aber der blutige Ernst wurde durch allerlei scharfen Witz gemildert, und in den zahlreichen Aufführungen, die das Stück erlebte, machte die Figur die merkwürdigsten Wandlungen durch. Die Komödie wurde schließlich verboten, da die Zensur ein Ärgernis nahm. Aber Robert Macaire feierte im „Charivari" seine fröhliche Auferstehung. wo Philipon ihm hundert freche Worte in den Mund legte, und Daumier ihn in ebenso vielen Verkleidungen auf seiner Bühne auftreten ließ. Schon im Jahre 1835 hatte Daumier zum ersten Male Thiers selbst in der Gestalt des Robert Macaire gezeichnet, und in den Jahren 1836 bis 1838 entstand die berühmt gewordene Folge, deren Held der gewissenlose Gauner ist, den als sein getreuer Sancho der ängstlich fragende Bertrand begleitet.

Neben der Lithographie hat Daumier seit den frühen dreißiger Jahren vielfach für den Holzschnitt gezeichnet, und diese Tätigkeit nimmt im Jahre 1840, als das illustrierte Buch in seiner neuen Form sich endgültig durchgesetzt hat, einen außerordentlichen Umfang an. Inhaltlich gehen die Holzschnitte den gleichzeitigen Lithographien parallel. Den Kopfleisten des „Charivari" mit den Reihen von Karikaturen der politischen Persönlichkeiten, die Daumier zur selben Zeit mit dem lithographischen Stift verewigte, folgen große Holzschnittkarikaturen, die in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts von kleinen Vignetten abgelöst werden, deren Stoffgebiet die satirische Schilderung des Bürgertums ist. Der „Charivari" brachte in diesen Jahren zahlreiche solcher



Honoré Daumier, Aus „La grande Ville“, 1843
R. 189 Holzschnitt 92×98

Vignetten, und die gleichen Holzstöcke wurden in Büchern nochmals zusammengestellt. Besonders die beliebte Literaturgattung der „Physiologies“ gab Daumier Gelegenheit zu Darstellungen aus dem Leben der verschiedenen Berufsgattungen, und im Jahre 1840 schuf er in den Illustrationen der „Némésis médicale“ eine wahrhaft monumentale Satire auf den Ärztestand.

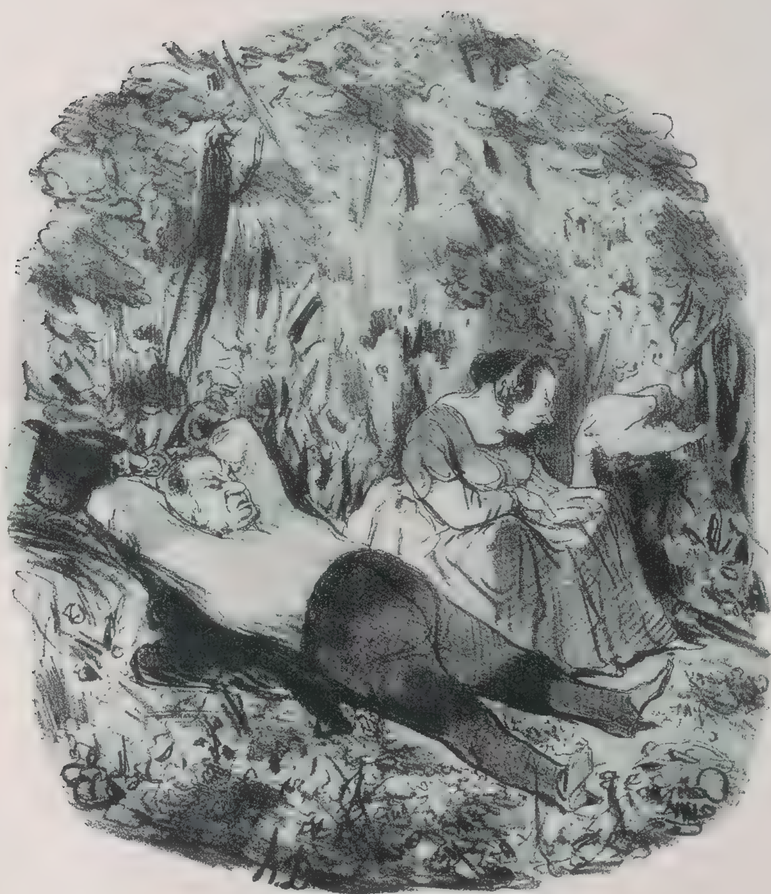
So viel Daumier illustriert hat, so wenig war er ein Illustrator im eigentlichen Sinne des Wortes. Es ist charakteristisch, daß ihm die banalsten und gleichgültigsten Texte Anlaß zu seinen großartigsten Bildgestaltungen gaben, und daß die beiden Pläne der Illustrierung ernsthafter Literaturwerke des Don Quijote und der Geschichte der französischen Revolution von Michelet nicht zur Ausführung gelangten, obwohl man meinen sollte, beide Stoffe hätten Daumier wie keinen anderen zur Interpretierung locken sollen. Aber Daumier war es nicht darum zu tun, im Texte die Anweisungen für seine bildliche Darstellung zu finden. Seine Phantasie arbeitete frei, und er mochte sich am wenigsten behelligt fühlen, wenn das Buch, das er illustrierte, keine eigenen künstlerischen Ansprüche stellte. Nur in einem allgemeinen Sinne hält Daumier



Honoré Daumier, In der Ausstellung, 1842
H. D. 413 Lithographie 206×180

sich an das stoffliche Substrat gebunden, das durch den Inhalt gegeben ist. Er wahrt seine Unabhängigkeit von dem geschriebenen Worte, und so wenig wie seine Lithographien bedürfen die Holzschnitte des erzählenden Textes oder nur der Unterschrift, da der bildmäßige Gehalt einer Daumierschen Zeichnung sich immer in seiner eigenen Gegebenheit erfüllt.

In den fünfziger Jahren hat Daumier nur noch gelegentlich für den Holzschnitt gezeichnet. Der Ulysse, der 1852 erschien, gehört zu den bedeutenden Schöpfungen des Meisters. Aber das Interesse für die Technik läßt



Honoré Daumier, Sommerhitze, 1847
H. D. 880 Lithographie 255×225

doch bereits nach, und der malerische Stil seiner Spätzeit, der breite und freie Strich seiner Zeichnung eignete sich schlecht zur Übertragung in den Holzschnitt.

Daumier tritt um das Jahr 1840 in seine malerisch reichste Epoche. Er hat nun — ähnlich wie Gavarni zur gleichen Zeit — Freude an der graphischen Wiedergabe eines buntgemusterten Stoffes und an dem schwellenden Auf und Nieder von hellen Lichtern zu sammettiefen Schatten. Die einstmals plastische Modellierung weicht zusehends einer farbigen Gestaltung des Schwarz-Weiß, und man begreift es schwer, wie der Meister, dem Verlangen des Publikums nachgebend, es zuließ, daß farbig kolorierte Ausgaben seiner Lithographien hergestellt wurden, da unter der deckenden Schicht die prachtvolle Schwarz-Weiß-Zeichnung beinahe verschwindet.

Gerade die Blätter der vierziger Jahre muß man in den seltenen Probedrucken sehen, in denen die Zeichnung in völlig unberührter Frische erscheint. Denn die frühen Drucke des „Charivari“ leiden durch das schlechte Papier und den häufig durchgeschlagenen Schriftsatz der Rückseite, während die Abzüge auf stärkerem Papier der späteren Gesamtausgaben der Folgen zuweilen schon etwas matter werden, obwohl es im allgemeinen erstaunlich bleibt, eine wie große Zahl befriedigender Drucke Daumiers Steine hergaben. In den vierziger Jahren steht der Maler Daumier auf seiner Höhe. Er schwelgt in einem unerhört reichen Schwarz-Weiß. Er sucht Motive, die ihm gestatten, die ganze Fülle seines neuen Könnens zu entfalten, er zeichnet Gruppen im Freien unter Bäumen, deren Blätterdach von der Sonne durchglüht wird. Zu keiner anderen Zeit hat er so vollkommen in sich geschlossene Gemälde im Schwarz-Weiß geschaffen, und man begreift es, daß der Zeichner sich berufen fühlte, zum Pinsel zu greifen.

Im Jahre 1842 war die „Histoire ancienne“ entstanden, die genialste Satire auf die Helden des Altertums und zugleich auf ihre neuen Bewunderer, die gesinnungstüchtigen Klassizisten, deren überlebter Linienkunst hier der überlegene Spott eines Meisters der malerischen Zeichnung den Todesstoß versetzt. Aber es scheint, daß nach dieser Anspannung ihn die Lust verließ. Er wollte zeigen, daß er etwas anderes sei als nur ein Spaßmacher, und das Jahr der Befreiung, das Jahr 1848, sollte auch ihn von dem Joche der Brotarbeit erlösen. Der Versuch mißlang, da der Erfolg ausblieb. Daumier mußte sich wieder in die Fron des „Charivari“ fügen, wo er nun den Grimm eines ewig Verkannten an der undankbaren Mitwelt ausließ.



Honoré Daumier, Tänzerin, 1857
H. D. 1429 Lithographie 206×245

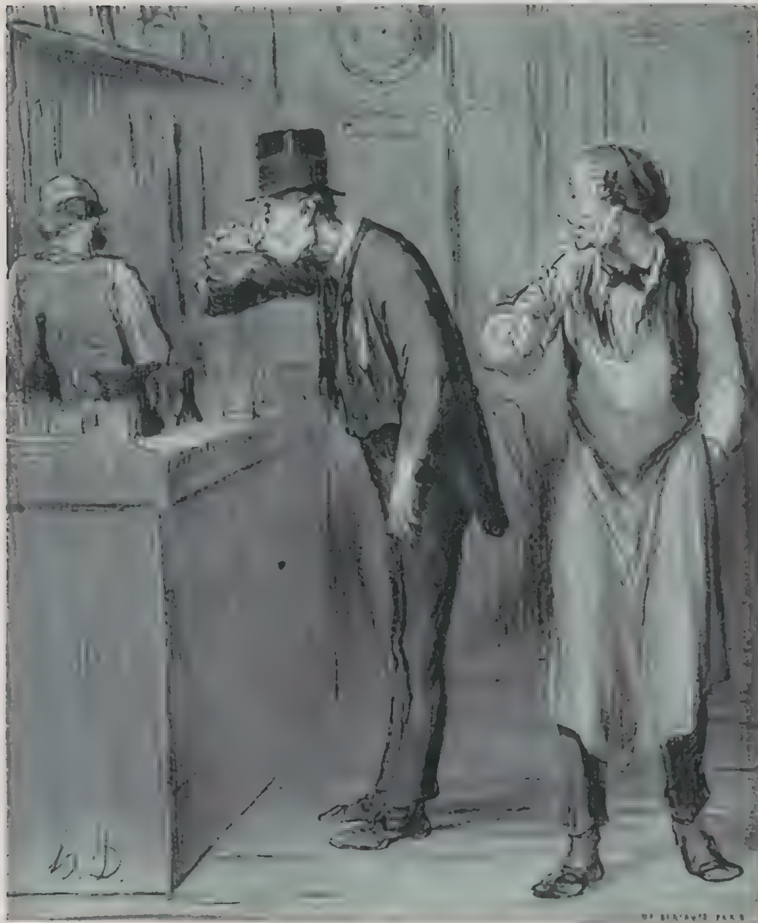
Die Nachlebenden brauchen es nicht zu bedauern, daß Daumier gezwungen wurde, zur lithographischen Kreide zurückzukehren. Zwar, die ersten politischen Karikaturen, die nun wieder erscheinen durften, die große Bildnisfolge der „Représentants représentés" kann den Vergleich mit den frühen Porträts der dreißiger Jahre nicht bestehen. Aber in den zahllosen Lithographien der fünfziger Jahre beginnt eine Zersetzung der Fläche in einer großartig freien Strichführung, die den farbigen Stil der vierziger Jahre nochmals weit hinter sich läßt. Der Strich wird weich und breit, er deutet nicht mehr Farbe, sondern Licht. Die ganz tiefen Schwärzen fehlen. Die gleichmäßige Helligkeit des Plain-air breitet sich über die Darstellung. Eine Landschaft mit Bäumen und Hügeln, mit Röhricht und Wasser wird mit raschen, unerhört suggestiven Strichen auf den Stein geschrieben, wie Manet es zwei Jahrzehnte



Honoré Daumier, Chinesische Mandarine, 1859
H. D. 3042 Lithographie 202×275

später nicht kühner vermochte. Daumier, der immer ein Menschendarsteller gewesen ist, scheint damals erst die Natur zu entdecken. Er zeichnet mit Vorliebe jetzt Folgen von Darstellungen, die draußen im Freien spielen, Jagden und Motive aus dem Landleben, Beschäftigungen der Jahreszeiten und die Ausstellung der Tierzüchter. Die „Croquis d'Eté" werden zu einer zweiten Serie von Badeszenen, die an drastischer Fülle wie an freier Beherrschung der Formen die siebzehn Jahre früher entstandene Folge, die im Vergleich klein und ängstlich und fast pedantisch erscheint, weit hinter sich läßt. Mit ein paar Strichen nur angedeutet, steht ein Akt jetzt sicher und klar im Lichte. Wo früher mit Tonlagen eine Rundung gesucht wurde, wird nun die Form in der Fläche gehalten und erfüllt zugleich ihre Funktion im räumlichen Zusammenhang.

Immer freier und offener wird der Strich im Verlaufe der späteren fünfziger Jahre. Die Typen werden bis ins Gespensterhafte gesteigert. Aufgerissene Augen starren angstvoll in die Welt. Das Tierische des Menschen drängt zur



Honoré Daumier, Trinker, 1862
H. D. 244 Lithographie 265×217

Oberfläche. Und bei alledem wird der Fläche eine zauberhafte Lebendigkeit mitgeteilt, eine Anmut, die zuweilen an Rokokoornamente erinnert, nur gesteigert in der prachtvollen Freiheit eines leicht spielenden Striches. Eine Tänzerin Daumiers übertrifft weit alle Niedlichkeiten Gavarnis in der rhythmischen Geschmeidigkeit ihres geschlossenen Konturs, und keine Chinoiserie des 18. Jahrhunderts hat so die Mischung des Exotischen mit dem Barocken getroffen wie die Chinesenblätter, die Daumier in den „Actualités“ gezeichnet hat.

Durch seine ganze späte Lebenszeit zieht sich die Folge der „Actualités“, in der der Zeichner alle Ereignisse des Tages und der Politik mit seinem Stifte begleitet. Wie ehemals Robert Macaire, so taucht nun Ratapoil als der Typus des Gaunertums einer neuen Zeit auf, hinter dem sich kein anderer als Napoleon III. selbst zu verbergen scheint. In den sechziger Jahren füllen die „Actualités“ fast die ganze Tätigkeit des Meisters. Immer noch kühner und breiter wird der Strich. Ein großartiger Altersstil reift heran. Auch das Spiel mit reichen Flächenwirkungen hört auf. Die Form sammelt sich wieder. Der Plastiker in Daumier erwacht noch einmal, und in dem breiten, ganz offenen und klaren Strich ragen Denkmalen gleich mächtige Gestalten. Alles anekdotische Beiwerk fällt ab. Wie ein Symbol der Ewigkeit steht jede dieser Figuren. Die Mythologie, die er einst selbst verspottete, wächst in Daumiers Werk hinein. Nicht mehr in seinen leibhaftigen Erscheinungen, sondern im Sinnbild gestaltet er das Geschehen seiner Zeit.

Darum sind diese späten politischen Blätter über ihre eigene Gegenwart hinaus bedeutungsvoll, ist ihr Gehalt bleibende Wahrheit, die immer wieder neu sich bewährt. Daumier erlebte noch den deutsch-französischen Krieg, und in einem Album zeichnete er mit Cham zusammen Erinnerungsblätter an die Tage der Belagerung von Paris. Dabei ist es charakteristisch, wie er alles Gegenständliche dem Mitarbeiter überläßt und selbst nur in symbolischen Gestalten Anklage erhebt gegen das Unrecht des Krieges. Ergreifender sah kein mittelalterlicher Meister die trauernde Gottesmutter unter dem Kreuze, als Daumier die aufrechte Gestalt der klagenden Frau, die er „Épouvantée de l'Héritage“ nannte.

In solchen Zeichnungen vollendete sich Daumiers Werk. Wieder war er seiner Zeit um Jahrzehnte vorausgeeilt, da er über die malerische Auflösung, die damals erst eine neue Jugend auf ihre Fahnen geschrieben hatte, zu einer anderen Festigung der Form gelangt war, die nichts gemein hatte mit dem plastischen Stil seiner eigenen Frühzeit, aber das Ideal, das einstmals schon dem Jüngling vorschwebte, in einer ungeahnten Freiheit verwirklichte.

Daß er seiner Zeit auch jetzt fremd blieb, begreift man wohl. Er lebte noch bis zum Jahre 1879, die letzten Jahre in Blindheit. Der alte Corot hatte dem bewunderten Freunde ein Häuschen in Valmandois geschenkt. Hier starb er, halb vergessen von der Mitwelt. Zehn Menschen folgten seinem Sarge. —

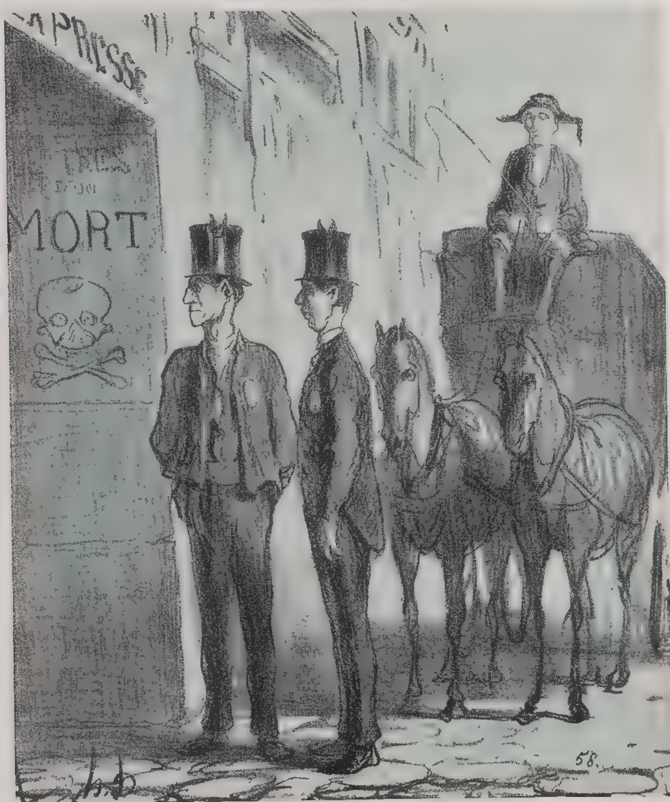
Daumier bestimmte durch Jahrzehnte den Charakter der politischen Karikatur in Frankreich. Allerdings machten sich die Illustratoren des „Charivari“



Honoré Daumier, Diplomatie, 1867
H. D. 3352 Lithographie 240×207

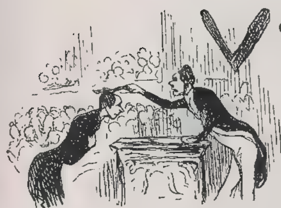
nicht viel mehr als die Äußerlichkeiten seiner überlegenen Faktur zu eigen. Aber diese wurde in so weitgehendem Maße von sämtlichen Zeichnern des Witzblattes übernommen, daß sie den Zeitgenossen als eine unpersönliche Form erscheinen mochte. Die Abhängigkeit von Daumier erstreckt sich ebenso auf die Generation derer, die gleichaltrig mit ihm, oder sogar älter als er, schon vor seinem Auftreten ihren Stil entwickelt hatten, um in der Folge seiner meisterhaften Ausdrucksform sich zu fügen, — Grandville, Traviès, Monnier gehören in diese Reihe — als vor allem auf die Jüngeren, die unter dem Eindruck von Daumiers Schaffen erst aufwuchsen. Bedeutende Talente finden sich nicht

unter ihnen. Der einzige, der in einer Geschichte der Zeichenkunst Erwähnung verdient, ist Cham, der mit seinem eigentlichen Namen Amédée Noël hieß. Er hatte als Schüler Charlets und Nachahmer Töpffers begonnen, um in den vierziger Jahren im „Charivari“ sein Betätigungsfeld und in Daumier das entscheidende Vorbild zu finden. Er folgte — im weiten Abstande des bescheidenen Nachahmers — getreulich dem Stilwandel seines Meisters, mit dem gemeinsam er das Album der Belagerung von Paris im Jahre 1871 herausgeben durfte. Wenn irgendwo, so mag man in diesem Bande den Unterschied zwischen der Zeichnung eines begabten Berichterstatters und dem Werk eines Meisters ermessen, dessen weit überragende Größe sich auch in der bescheidensten Aufgabe siegreich offenbart.



Honoré Daumier, Leichenwagen, 1866
H. D. 3817 Lithographie 265×220

DIE REPRODUKTIONS-LITHOGRAPHIE



Von Anfang an war in Deutschland die Gemäldereproduktion als die eigentliche Aufgabe der Lithographie angesehen worden, die in Frankreich während der ersten Blütezeit der neuen Kunst nur ein bescheidener Nebenzweig blieb. Es gab wohl schon in den zwanziger Jahren Spezialisten des Faches, wie Aubry-Lecomte, der sich damit beschäftigte, nach Vorbildern alter und neuer Meister, nach Raffael und Lionardo wie nach Gérard und Ingres, nach Guérin, Girodet-Trioson und Hubert Robert lithographische Kopien herzustellen, die zu ihrer Zeit einen beispiellosen Erfolg fanden. Aubry hieß der König der Lithographie, und es wird erzählt, daß jedes neue Blatt von ihm begrüßt wurde wie irgend ein Hauptwerk eines der beliebten Modemaler der Zeit. Und Aubry-Lecomte war keineswegs der einzige französische Lithograph, der sich zwischen 1820 und 1840 mit reproduktiven Arbeiten beschäftigte. Auch in Paris erschienen wie in den deutschen Hauptstädten Galeriewerke in der neuen Technik, aber künstlerisch bedeuten diese handwerklich tüchtigen Lithographien nicht viel im Vergleich mit den zahlreichen Originalzeichnungen der großen Meister, die damals gedruckt wurden.

Schon um die Mitte der dreißiger Jahre machten sich Zeichen des Verfalls bemerkbar. Klagen wurden laut, daß mit der billigen und leicht zu handhabenden Technik allzu bequemer Mißbrauch getrieben werde. Der Markt war überschwemmt mit den kunstlosen Produkten der zahlreichen Druckereien. Als Reaktion stellte sich eine Ermüdung ein. Die Radierung, die der neuen Technik zu Liebe preisgegeben worden war, gelangte allmählich wieder in Aufnahme. Selbst die Zeitschrift „l'Artiste", die seit ihrem Erscheinen nur lithographische Drucke veröffentlicht hatte, ging um 1840 dazu über, wenigstens gelegentlich den Steindruck durch die Radierung zu ersetzen.

Nur auf dem Gebiete der Tagesillustration in den Journalen vermochte sich die Originallithographie als das einzige brauchbare Verfahren für die rasche Arbeit und die hohe Auflageziffer, die gefordert war, zu halten, und berufsmäßige Techniker machten die Lithographie zu einem beliebten Mittel der Reproduktion von Gemälden. Die Maler selbst benutzten die Lithographie, die sie gelegentlich übten, als Reproduktionsverfahren für eigene Bilderfindungen. Wenn Rosa Bonheur einmal auf den Stein zeichnet, so unterscheidet sich das



Adolphe Mouilleron, Der Tod des Valentin, nach Delacroix
Lithographie 235×185

Ergebnis nur wenig von Wiedergaben ihrer Gemälde, wie sie etwa Soulange-Teissier geschaffen hat. Fortuné Ferogio, der sich mehr durch seine Fruchtbarkeit als durch künstlerische Bedeutung auszeichnet, arbeitete als Landschafter eifrig in der neuen Manier, und Adolphe Hervier übte im gleichen Stile seine kleine Spezialität der romantischen Wälder mit den alten Vetteln in verfallenen Hütten.

Von diesen Künstlern zu den Zeichnern, die neben eigenen Vorlagen vor allem die Gemälde der berühmten Meister ihrer Zeit lithographisch verviel-

fältigten, ist nur ein kleiner Schritt. Mouilleron war der berühmteste Vertreter des Faches. Deutsche sowohl wie englische Verleger waren bemüht, ihn für ihre Unternehmungen zu gewinnen, und Hauptwerke wie seine Wiedergabe der Rembrandtschen „Nachtwache" fanden allgemeine Bewunderung. Gleich ihm lieferte eine große Zahl von Zeichnern lithographische Bildreproduktionen, mit denen der Markt eine Zeitlang überschwemmt wurde. So bildeten Le Roux und Sirouy die Gemälde von Isabey und Prudhon, von Ingres und Delacroix und vielen anderen ganz in der Art, die Mouilleron selbst übte, in Lithographien nach. Andere, wie Français und Anastasi, bewährten sich besonders in der Reproduktion von Landschaftsmalereien der Meister von Barbizon. Célestin Nanteuil, der einst gefeierte Romantiker, widmete sich seit der Mitte der vierziger Jahre wesentlich der Wiedergabe von Gemälden anderer, deren Talent besser standgehalten hatte als das seine.

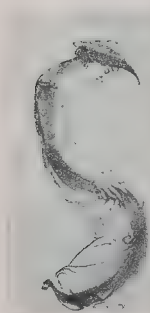
Der höchste Ehrgeiz der Lithographie wurde die täuschende Übertragung des Gemäldes in das Schwarz-Weiß, und sie gelang so vollkommen, daß nur die Photographie sie zu überbieten vermochte, die berufen war, ihrerseits diese Form der Lithographie zu ersetzen.



Honoré Daumier, Tragödie, 1867
H. D. 3769 Lithographie 248×215

Deutschland

DAS PORTRÄT



eit ihrer Einbürgerung in Frankreich war die Lithographie, die ein Deutscher erfunden hatte, beinahe zu einer national französischen Kunst geworden. In keiner Stadt Deutschlands wurde sie in gleichem Umfange geübt wie in Paris, und nirgendwo entstanden Drucke, die sich an künstlerischer Bedeutung und technischer Vollendung mit denen messen konnten, die etwa seit dem Jahre 1820 aus den französischen Pressen hervorgingen.

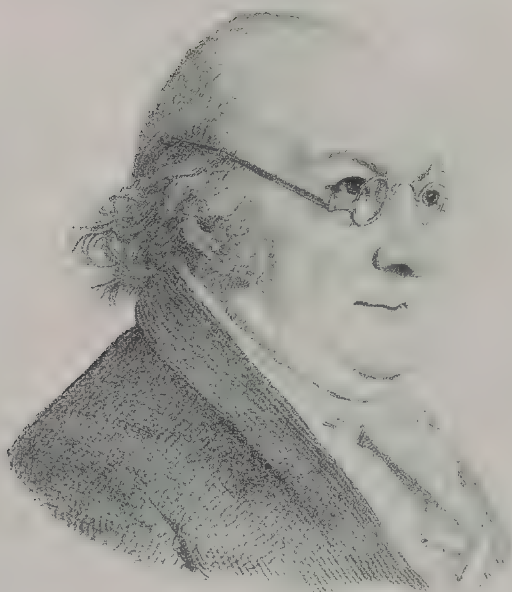
Das Stoffgebiet der deutschen Lithographie ist im wesentlichen das gleiche wie das der französischen Kunst. Zahlreich sind die Landschaftsveduten. Die romantische Schwärmerei für das Mittelalter übt ihre Wirkung. Das tägliche Leben spiegelt sich in genrehaften und karikierenden Darstellungen, und vor allem das Bildnisfach wird von vielen Spezialisten eifrig gepflegt. Aber es fehlen unter den zahlreichen Lithographen die überragenden Persönlichkeiten, die der Kunst in Frankreich den Stempel ihres Geistes aufdrückten, es fehlen die großen Maler, deren gelegentlicher Betätigung die französische Lithographie ihre eigentlichen Meisterschöpfungen dankte. Während sich in der Geschichte der französischen Lithographie ein wesentliches Stück gleichzeitiger Kunstgeschichte entrollt, erhebt sich die deutsche Lithographie nur selten zu künstlerisch belangvollen Leistungen. Nur in Ausnahmefällen nehmen die Maler Interesse an dem neuen Bilddruckverfahren. Selbst Menzel, der als Lithograph seine Laufbahn begonnen hatte, blieb der Technik, der er die Hauptwerke seiner Jugendzeit dankte, nicht viele Jahre treu, und andere Künstler beschränkten sich ganz auf die zufällige Mitarbeit an dem einen oder anderen Unternehmen, zu dem ein Verleger aufforderte.

Allein der alte Schadow, der in vielen Sätteln gerecht war und nach vereinzelten Versuchen früherer Zeit in den zwanziger Jahren endgültig von der Radierung zur Lithographie überging, hat in der neuen Technik ein paar Blätter geschaffen, die jedem Vergleich standhalten. Schadows graphisches Werk, das an Umfang nicht gering ist, besteht eigentlich nur aus Gelegenheitsarbeiten, die in dem langen Zeitraum von 1783 bis etwa 1835 entstanden und durch



Gottfried Schadow, das Tänzerpaar Vigano, 1796
F. 6 Radierung (mit Bleistiftkorrekturen) 200×155

mehr als ein halbes Jahrhundert den Stilwandel zweier Generationen getreulich widerspiegeln. Schadow griff selten ohne äußeren Anlaß zur Radiernadel, die er in der Tradition Meils und Chodowieckis handhabte. Zeitereignisse lockten ihn zu satirischer Darstellung, der Künstlerverein bat ihn um ein Diplom, ein Verleger um einen Titelkupfer oder ein Tänzerpaar begeisterte ihn zu einer Folge von Umrißzeichnungen, die, im Jahre 1796 entstanden, mit Entschiedenheit bereits sich dem klassizistischen Geschmack nähern. Die Tänzerin, die selbst im antikisierenden Gewande auftrat, ist in leichten, fließenden Linien gezeichnet, und die harmonische Bewegung wird in klaren, edel geschwungenen Kurven umschrieben.



Gottfried Schadow, Bildnis
F. 16 Lithographie 120×100

Schadow hatte sich seit der Erfindung der Lithographie mehrfach in den verschiedenen Flachdruckverfahren versucht. Nach der Reuterschen Polyautographie auf Stein übte er gelegentlich den Druck von Zinkplatten. Aber die Technik ließ nur eine ziemlich einförmige Konturierung zu, da die Tinte, mit der auf Umdruckpapier geschrieben wurde, sehr zäh floß. Seine bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiete der vervielfältigenden Kunst dankt Schadow der eigentlichen Kreidelithographie. Eine kleine Reihe von Bildnisköpfen zählt zu den reifsten Leistungen der deutschen Zeichenkunst ihrer Zeit. Die schöne Mischung von einem starken Naturgefühl mit der edlen Haltung einer an



Franz Krüger, Bildnis des Amtsrats Kühne
Lithographie 120×100

klassischen Vorbildern geschulten Kunst läßt den Bildhauer Schadow in Deutschland als den einzig gleichberechtigten Rivalen des französischen Malers David erscheinen, und seine lithographierten Bildnisse erheben sich beinahe ebensoweit über die durchschnittliche Produktion des Tages wie in Frankreich die Porträtzeichnungen Ingres'. Die klare und bestimmte Formgebung wie die überlegene Beherrschung des Materials, dessen Weichheit und Tiefe gleichermaßen genutzt wird, machen diese Porträtköpfe zu Meisterwerken lithographischer Kunst, neben denen selbst Franz Krügers beste Leistungen verblassen müssen.

Die Berliner Lithographie steht während der Zeit ihrer Hauptblüte seit den zwanziger Jahren nahezu ausschließlich im Zeichen dieses Malers, der als der beliebteste Porträtist von Hof und Gesellschaft ein umfangreiches und für die Zeitgeschichte bedeutsames Werk hinterlassen hat. Krügers beste Eigenschaft ist die Sachlichkeit einer durch kein Vorurteil beirrbaren Naturwiedergabe, die Unbestechlichkeit eines nüchternen Auges und einer sicheren Hand. Er war ein Feind aller klassizistischen und romantischen Drapierung und sah seine Aufgabe allein und vor allem in der getreuen Berichterstattung über den sichtbaren Tatbestand seiner Umwelt. Berlinische Nüchternheit wird in Krügers Zeichnung zu einer positiven Stilform. Er ist der leidenschaftsloseste unter den Zeichnern. Auge und Hand arbeiten mit einer Exaktheit, die an den photographischen Apparat erinnert, die Blätter, die er geschaffen hat, teilen mit der Photographie die Gleichförmigkeit der äußeren Erscheinung. Alles Handschriftliche wird gemieden oder ausgetilgt. Die Zeichnung gemahnt niemals an die Skizze, sondern sie ist ein abgerundetes Bild in Schwarz und Weiß, und es fällt, weil nirgends der Strich eigentlich sichtbar wird, schwer, die Lithographien, die Krüger selbst auf den Stein gezeichnet hat, von den Übertragungen seiner Vorlagen zu unterscheiden, die von geschickten Handwerkern gefertigt wurden. Krüger war selten glücklich, wenn er sich in genrehaften Darstellungen versuchte, die ihm leicht pedantisch und leblos gerieten. Er war der geborene Porträtist der Menschen und der Tiere. Wenn in seinen Menschenbildnissen nur in den seltensten Fällen, nur in Zeichnungen aus engstem Freundeskreise eine innere Anteilnahme dem Stift leichtere Beweglichkeit mitteilt, so scheint der „Pferdekrüger“ in seinem eigensten Reiche erst, wo er das Tier zeichnet, dem seine ganze Liebe galt.

Das Porträt, das im 18. Jahrhundert noch zu den Standesvorrechten einer dünnen Oberschicht der Gesellschaft gezählt hatte, wurde in dem bürgerlichen 19. Jahrhundert zu einem Bedürfnis immer weiterer Kreise, dem das ebenso leicht zu handhabende wie billige Verfahren der Lithographie vorzüglich entgegenkam. So ist die Zahl der Porträtzeichnungen, die Krüger zu verfertigen hatte, kaum mehr abzuschätzen. Die Lithographien, die Jentzen, Wildt, Oldermann, Stein, Krafft, Fischer und manche andere nach seinen Zeichnungen herstellten, zählen nach Hunderten.

Friedrich Jentzen war der tüchtigste unter den Berufslithographen, die in den dreißiger und vierziger Jahren nach Krügers Vorlagen arbeiteten. Er war ein erfahrener Techniker. Seine besten Leistungen übertreffen die seines



Franz Krüger, Reitpferde
Lithographie 280×350

Meisters, der als Lithograph auch nur sein eigener Kopist gewesen ist. Aber auch Jentzen bleibt in der etwas pedantischen Trockenheit befangen, die Krügers Schwäche wie seine Stärke war.

Erst Gustav Feckert, der ebenfalls in den vierziger Jahren mit Übertragungen Krügerscher Vorlagen begann, um später nach Magnus, Richter und auch nach eigenen Naturaufnahmen zu arbeiten, verstand es, der lithographischen Technik reichere farbige Wirkungen abzugewinnen. Er ist einer der Virtuosen des Steines. Er vergrößert das Format und gibt der bürgerlichen Kunst den Anstrich höfischer Repräsentation. Er kann sich nicht genug tun in glänzender Wiedergabe der farbigen Oberfläche verschiedenen Materials, in der ebenso einstmals die berühmten Porträtstecher prunkten, und technisch hat die Lithographie kaum Vollendeteres hervorgebracht als die besten Bildniszeichnungen Feckerts.

Diese Richtung einer bildmäßigen Porträtlithographie, die von Krüger begründet und von Feckert zu ihrer handwerklichen Blüte geführt worden war, mußte zum Absterben verurteilt sein, als die Erfindung der Photographie ein noch leichter und sicherer zu handhabendes Mittel schuf, ein volkstümlich gewordenes Bedürfnis zu befriedigen. Franz Hanfstaengl, der in München bereits seit dem Anfang der zwanziger Jahre als tüchtiger Porträtlithograph tätig war und alle Wandlungen der Technik mitmachte, zog nur die Konsequenz, wenn er im Jahre 1853 selbst zur Photographie überging. Der Porträtlithographie war das Todesurteil gesprochen, als ein reines Handwerk die menschliche Hand auszuschalten vermochte, deren höchster Ehrgeiz gewesen war, selbst in ihrem Werk unsichtbar zu werden.

Wurde die Porträtlithographie durch die Mitwirkung eines Meisters von der Bedeutung Franz Krügers immerhin geadelt, so gelangte die Landschaftskunst über den Rang einer bescheidenen Vedutendarstellung kaum hinaus. Der Zeitgeist, dem Taylors Reisewerk seine Entstehung verdankte, machte sich auch in Deutschland in der Stoffwahl fühlbar. Eine große Reihe von Zeichnern wandte sich dem dankbaren Fache zu, aber der künstlerische Ertrag ihrer vielfachen Betätigung blieb außerordentlich gering. Als historisches Dokument ist ein Werk wie die „malerische Topographie des Königreich Baiern" von beträchtlichem Wert, künstlerisch ist es ebenso unergiebig wie die zahlreichen ähnlichen Sammelbände, die in den zwanziger und dreißiger Jahren an anderen Orten Deutschlands entstanden.

Auch die Darstellung des zeitgenössischen Lebens und der kriegerischen Ereignisse, die in der französischen Lithographie einen so breiten Raum einnahm, führte in Deutschland kaum zu bemerkenswerten Leistungen. Der Ruhm, zu dem die Münchener Künstlerfamilie der Adam gelangte, deren eigentliche Spezialität die Pferdedarstellung war, ist nur schwer noch verständlich. Der Stammvater des Geschlechtes, Albrecht Adam, der in dem Fach der Schlachtenmalerei einen über die Grenzen der Heimat hinausreichenden Ruf genoß, nahm als Hofmaler des Eugène Beauharnais in Mailand und als Maler des napoleonischen Feldzuges in Rußland an dem kriegerisch bewegten Leben seiner Zeit unmittelbar teil. Zur Erinnerung an den Feldzug des Jahres 1812 ließ er 1837 ein Album mit Lithographien erscheinen, die sich äußerlich in eine Reihe stellen mit den ähnlichen Veröffentlichungen Raffets, aber in ihrer dürftig trockenen Manier weit hinter dem französischen Vorbilde zurückbleiben.

Die Kompositionen der Söhne Albrecht Adams, von denen Franz der begabteste war, sind fortgeschrittener, aber sie nähern sich schon den typischen, genrehaft aufgelösten Schlachtendarstellungen, wie sie für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristisch sind. Im ganzen überwiegt in dem sehr umfangreichen radierten und lithographierten Werk der Adam das gegenständliche durchaus das künstlerische Interesse. Sie waren tüchtige Berichterstatter, und sie wußten insbesondere den Liebhaber von Pferden und Jagden und kriegerischen Abenteuern durch ihre geschickten Darstellungen zu befriedigen. Wenn aber Julius Adam, der jüngste der Brüder, schließlich als Photograph endete, so zeigte dieses Schicksal, das er mit manchem anderen Berufslithographen teilte, wie lose die Beziehungen gewesen waren, die das Handwerk, das er übte, noch mit der Kunst verbanden.



Albrecht Adam, Soldaten, 1821
Lithographie 140×200



Philipp Otto Runge, Blumengeister
Radierung 70×77

DIE ROMANTIKER


Die romantische Bewegung, die in Frankreich künstlerisch die Form eines Wiedererstarkens der malerischen Bildgestaltung annahm und eine heftige Reaktion gegen den plastischen Linienstil des Klassizismus bedeutete, erwuchs in Deutschland unmittelbar und ohne eine gleich starke Gegensatzbildung aus der klassizistischen Strömung, die in der Gestalt des Nazarenertums das Ideal des raffaelischen Stiles mit einigermaßen vagen Erinnerungen an das deutsche Mittelalter verband. Seit Goethes Verherrlichung des Straßburger Münsters war die Schwärmerei für die deutsche Gotik niemals ganz verstummt, und Cornelius mochte, wenn er im Faust ein Stück deutscher Vergangenheit illustrierte, sich als der rechtmäßige Erbe Dürers fühlen. Die deutsche Neugotik selbst ging aus der klassizistischen Baukunst hervor, und ein Meister wie Schinkel fand widerstandslos den Weg von der einen zu der anderen Form. Schinkel war von Beruf Architekt, und die Malerei blieb eine Nebenfrucht seines Schaffens. Der einzige unter den Malern, der ihm folgte und sichtlich von dem romantischen Geist seiner Theaterdekorationen beeinflußt ward, ist der Berliner Karl Blechen, der auf seine Empfehlung von 1824 bis 1827 als Dekorationsmaler am Königstädtischen Theater Beschäftigung fand.

Der Einfluß der Bühne ist in den wenigen Lithographien, die Blechen zwischen 1826 und 1830 geschaffen hat, nicht leicht zu verkennen. Er liebt ein-

same Klosterhöfe und Einsiedlerzellen, die zwischen die hochragenden Mauern verlassener Kirchenruinen eingebaut sind, mondbeschienene Waldlandschaften und fromme Eremiten, die träumerisch in dunkle Weiten schauen. Der auch das Abenteuerliche stets mit architektonischem Sinn klar gestaltenden Phantasie Schinkels tritt in Blechen die echt romantische Schwärmerei für malerische Winkel gegenüber. Blechen kennt die schummerigen Wirkungen dämmernden Halblichts, die er mit weichen Kreidetönen, mit getuschten Schwärzen und ausgeschabten Lichtern effektvoll bildet, indem er gelegentlich die Helligkeit durch den Gegensatz einer übergedruckten Tonplatte nochmals steigert.



Karl Blechen, Der Einsiedler, 1827
Lithographie 312×182

Blechen war in Deutschland der einzige, der die malerische Ausdrucksform suchte, in der zur gleichen Zeit der Geist der Romantik in Frankreich sich auswirkte. Im übrigen erfüllt sich die romantische Kunst in einer rückwärts gewandten Schwärmerei für die nationale Vergangenheit. Es entwickelt sich aus der klassizistischen eine romantische Umrißkunst, deren Vorbild nicht mehr antike Vasen, sondern gotische Ranken sind. Durch Strixners Veröffentlichung der Dürerschen Gebetbuchzeichnungen erhielt diese spezifische Form der romantischen Bewegung einen ungeheuren Antrieb. Aber sie wurde nicht erst durch dieses äußere Beispiel ins Leben gerufen. Schon Runge hatte die



Adolph Menzel, Briefkopf für den Verleger Sachse, 1837
D. 172 Lithographie 78×185

Kunst der beziehungsvollen Randzeichnung vorausgeahnt. Die vier großen Umrißstiche mit den symbolischen Darstellungen der Tageszeiten sind erfüllt von geheimnisvollen Andeutungen allgemeiner Art, wie sie dem literarischen Geschmack der Zeit entgegenkamen. Ihren einstigen großen Ruhm danken die Blätter mehr dem Hieroglyphencharakter der Darstellung als ihrer künstlerischen Bedeutung.

Während Runges Werk im Norden erst im Anfang der dreißiger Jahre in vereinzelten Titelblättern Otto Speckters verständnisvolle Nachfolge fand, entstand in München — und zwar dort in unverkennbarem Anschluß an das Vorbild Dürers — ein neuer Stil der Buchillustration mit zierlich den Text umspielenden Ranken, in die leicht und anmutig bewegte Figurenmotive frei einbezogen sind. Das Bild stellt sich nicht selbständig neben den Text, es wird zu einem schmückenden Ornament. An die Stelle der Bildfolgen, die Retzsch zu den Dichtungen der deutschen Klassiker entwarf, und die noch bis spät in die dreißiger Jahre zahlreiche Liebhaber fanden, setzte zuerst Neureuther die „Randzeichnungen", mit denen er minder anspruchsvoll die gleichen Balladen umzog.

Eugen Napoleon Neureuther durfte schon als Gehilfe des Cornelius an den großen Dekorationsaufgaben der Zeit teilnehmen, in denen sein Geschick für die „Arabeske" sich zeitig entfaltete. Es ist erstaunlich, daß in so anspruchsvoller Umgebung der junge Neureuther die Naivetät bewahrte, die aus den Randzeichnungen sowohl der „bairischen Gebirgslieder" wie der fünf Hefte

mit Goethes „Balladen und Romanzen“ spricht. Ein natürliches Zeichentalent wagt sich mutig an große Aufgaben, die es mit einer kindlichen Unbefangenheit löst. Neureuthers Umriß ist der glatte Kontur des alten Klassizismus, aber eine leichte Erfindungsgabe spielt mit Schnörkelzügen und frei bewegten Distelblattranken, die in leicht konturierte Naturdarstellungen überfließen und sich mit allerlei Fabelwesen bevölkern.

Neureuther ging gegen das Ende der dreißiger Jahre von der lithographischen Federzeichnung zur Radierung über, und mehr als in seiner früheren Technik, in der Menzel die Anregungen des Münchener Künstlers mit überlegener Meisterschaft weiterbildete, hat Neureuthers Beispiel in der um 1840 neu aufblühenden Kunst der Radierung Nachfolge gefunden. Überall in Deutschland wurden nun Gedichte mit Randzeichnungen illustriert. Es entstanden Bilderbücher, die ganz aus solcherart radierten Blättern bestanden. Lange währte allerdings auch diese zu ihrer Zeit verbreitete Mode nicht, da der inzwischen wiedererwachte Holzschnitt im gedruckten Buche die Herrschaft gewann. Auch hier wirkte das Beispiel Neureuthers, der selbst an der Illustrierung einiger der frühen Druckwerke beteiligt gewesen ist, noch nach, um bald aber durch den stärkeren Einfluß, den Meister wie Menzel und Richter übten, verdrängt zu werden.



Eugen Neureuther,
Aus den „Randzeichnungen zu den Dichtungen der deutschen Classiker“, 1832
Lithographie 46×120

Adolf Schrödter, Aus „Taten und Meinungen des Herrn Piepmeyer“, 1848
Lithographie 140×224

KARIKATUR UND ILLUSTRATION

So wie in Frankreich empfing die neue Karikatur in Deutschland ihre erste Anregung aus England. Gillray war das bedingungslos bewunderte Vorbild, wenn es galt, den Haß gegen die napoleonische Fremdherrschaft in Zerrbildern zu entladen. Gillray war gleichsam der Gattungsname für die Karikatur geworden, so sehr, daß Gottfried Schadow seine satirischen Radierungen gegen den Franzosenkaiser unter der Deckadresse „Gillrai à Paris“ veröffentlichte. Neben Schadow hat sich Erhard zur Zeit der Franzosenkriege gelegentlich als Karikaturist versucht. Es entstand damals der erste Ansatz einer politischen Karikatur in Deutschland, an der vor allem Johann Michael Volz Anteil hatte. Aber künstlerisch war der Ertrag äußerst gering, und unter der lastenden Zensur vermochte sich die freie Meinungsäußerung auch im Bilde nur sehr bescheiden ans Tageslicht zu wagen.

Bis zum Jahre 1848 konnte die politische Karikatur, die in Frankreich seit den Tagen der Julirevolution rasch emporgeblüht war, in Deutschland keinen Boden finden. Die Satire bewegte sich auf dem engen Gebiet des



Franz Burchard Dörbeck, Berliner Redensart
Lithographie 130×100

bürgerlichen Daseins und beschränkte sich darauf, in harmloser Weise Bräuche und Moden der Zeit zu verspotten. Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts begannen die Zeichner in den Straßen der Städte ihre Modelle zu suchen. Die Ausrufertypen der verschiedenen europäischen Großstädte wurden ein beliebtes Motiv der Kupferstecher, und der „Straßenwitz“ fand seit der Einbürgerung der Lithographie im 19. Jahrhundert zusehends weite Verbreitung. In Deutschland entwickelte sich zuerst in Berlin ein bescheidener Sonderzweig

dieser Kunst. Es entstanden satirische Darstellungen aus dem Leben der werdenden Großstadt, harmlose Illustrationen zu Äußerungen des sprüchwörtlich gewordenen Berliner Humors. Daß ein Künstler von dem doch nur bescheidenen Talente eines Dörbeck hier zu Ruhm und Ansehen und sogar zu einer führenden Stellung gelangen konnte, ist bezeichnend für die nicht eben hohen Ansprüche, die man zu stellen gewohnt war, bevor Menzel ein Beispiel gab und einen Maßstab aufstellte, den allerdings in weitem Umkreise kein anderer zu halten vermochte.

Franz Burchard Dörbeck stammte aus Livland, er war in Rußland als Kupferstecher ausgebildet, ehe er nach Berlin übersiedelte, und der Stil einer leichten Umrißzeichnung, den er einbürgerte, war aus Paris und im besonderen von Monnier übernommen, dessen kolorierte Lithographien den technisch ähnlich behandelten Blättern Dörbecks als Vorbild dienten. Wie Monnier, so zeichnete Dörbeck die Konturen mit einem scharfen und bestimmten Strich auf den Stein und ließ nur im Hintergrund die weicheren Töne der Kreide zur Wirkung gelangen. Und wie Monnier, so bewegte Dörbeck als ein geschickter Regisseur die ziemlich gleichbleibenden Figuren seines Puppenspiels, denen die Witzworte in den Mund gelegt werden, auf einer räumlich engen Bühne.

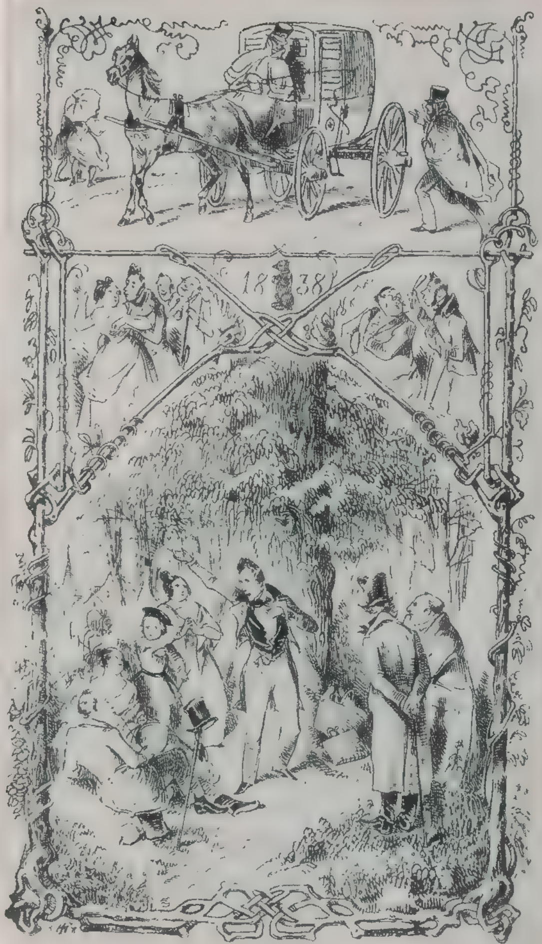
Dörbecks Lithographien müssen zu ihrer Zeit durch die einleuchtende Drastik der Darstellungen, die dreiste Unbekümmertheit der Strichführung auf das an das Pathos des Klassizismus gewöhnte Auge ebenso überraschend wie erfrischend gewirkt haben, und man versteht wohl den Eindruck, den dieser Vorposten der in Paris entstehenden neuen Zeichenkunst in Berlin übte. Hosemann sowohl wie vor allem Menzel, der mit Dörbeck persönlich befreundet gewesen ist, empfingen von ihm entscheidende Anregungen.

Der Erfolg der Dörbeckschen Bilderhefte führte sehr bald auch andere Künstler zur Betätigung in dem neuen Fache, in dem unter anderen Krüger und Schadow sich gelegentlich versuchten. Im Gegensatz zu Dörbeck, der der Feder treu blieb, zeichneten die übrigen meist mit der Kreide auf den Stein, und wenn Dörbeck sich an das Vorbild des Monnier hielt, so wird in der Kreidelithographie der Eindruck von Zeichnern wie Pigal leicht kenntlich. Der etwas graue und weiche Ton, die im ganzen blasse Färbung, sowie die Anordnung der Figuren vor neutralem Grunde erinnern an die französischen Zeichner des ausgehenden Klassizismus.

Neben Dörbeck war Adolf Schrödter, der zeitlebens einen Hang weniger zum Karikaturisten als zum Spaßmacher in sich fühlte, für den Gropiusschen

Verlag in Berlin tätig. Was Schrödter zu leisten vermocht hätte, wenn er sich dazu verstanden hätte, sich zu bescheiden und sein Talent nach seiner Fähigkeit zu disziplinieren, das zeigt seine Bilderzählung von den Taten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, die neben den besten Leistungen eines Wilhelm Busch nicht mit Unehren besteht.

Schrödter besaß ein bemerkenswertes zeichnerisches Talent und eine starke Erfindungsgabe, aber nicht den Charakter, der solche Anlagen zu entwickeln vermochte, und seine Kunst war darum verurteilt, nach vielverheißenden Anfängen bald in Trivialität zu verenden.



Theodor Hosemann, Der Rezitator, 1838
Lithographie 140×80

In fast dem gleichen Maße trifft dieses harte Urteil auf Theodor Hosemann zu, der um das Jahr 1830 unter den Berliner Zeichnern als der modernste erscheinen mochte. Damals trat der jugendliche Künstler, der früh schon in Düsseldorf für den Winckelmannschen Verlag tätig gewesen war, mit Gropius in Verbindung, der die Karikaturen Dörbecks herausgab. Die ersten dreißiger Jahre waren Hosemanns glücklichste Zeit. Er wetteiferte mit Menzel selbst in spielerisch zierlichen Federzeichnungen, in witzigen Gelegenheitsarbeiten mit anmutig von beweglichen Figürchen belebtem



Franz Krüger, Berliner Witz
Lithographie 153×275

Rankenwerk. Er fand in Adolf Glaßbrenner den Berliner Humoristen, dessen Schriften ihm Gelegenheit zu vielen Illustrationen gaben, und er lernte die Lithographien der Pariser Zeichner kennen, die Karikaturen von Grandville und Traviès und die Genrebildchen von Victor Adam und Le Poitevin. Den stärksten Eindruck auf den Künstler scheint in diesen Jahren Gavarni geübt zu haben, und der Zeichner der recht trivialen Kinderbücher, für die Leute wie Theodor Dielitz den Text geschrieben haben, wird selbst zu einem — gewiß philiströseren — Abbild des eleganten Franzosen.

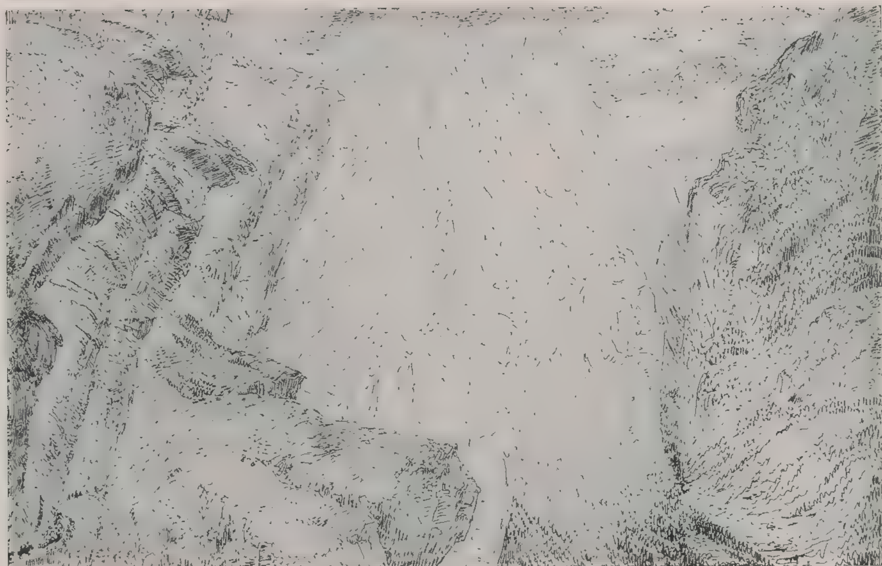
Hosemann war durch lange Jahre der beliebteste Illustrator Berlins. Er ist hier der eigentliche Träger der neuen volkstümlichen Buchkunst, der Schöpfer eines weit verbreiteten Typus der Jugendschriften und einer leicht verständlichen Bildersprache. Durch fast zwei Jahrzehnte währte seine Verbindung mit Adolf Glaßbrenner, im Jahre 1840 erschien Zachariaes „Renommist" und der „Münchhausen", die er mit harmlos witzigen Bildchen schmückte, 1843 und 1844 folgten Sues „Geheimnisse von Paris" und E. T. A. Hoffmanns gesammelte Schriften, in denen der Zeichner sein Talent zu ernsterer Leistung spannte. Das Jahr 1848 lockte auch Hosemann wie so viele andere in das Gebiet der politischen Satire, und im Anschluß an Schrödters „Piepmeyer" erfand er seinen „Herrn Fischer als Deputierten zur preußischen Nationalversammlung".

Hinter seinem Vorbilde stand Hosemann hier schon weit zurück. Es ist erstaunlich, wie gering der künstlerische Ehrgeiz eines Zeichners gewesen ist, der einst mit Menzel zu rivalisieren schien. Er blieb der billigen Technik der lithographischen Federzeichnung treu und entsagte den reicheren malerischen

Wirkungen der Kreide, die er in seinen frühen Jahren erprobt hatte, wie er erst sehr spät und nur gelegentlich dem Verfahren der neuen Zeit, dem Buchholzschnitt, sich zuwandte. Hosemanns Strich gewinnt selbst in seinen besten Jahren niemals den Charakter einer ausgesprochen persönlichen Handschrift. Er bleibt befangen und eigentlich kindlich, entwickelt sich nicht zur Sicherheit der Meisterschaft, wie er anderseits allerdings auch nicht in die Geschicklichkeit der Routine verfällt. Bei aller Leichtigkeit der Erfindung haftet der Ausführung etwas Mühsames an, das manche Trivialität erträglich macht, die in leichterer Niederschrift noch peinlicher wirkte. Seit den vierziger Jahren bewegt sich Hosemanns Kunst auf einer rasch absteigenden Linie. Er begnügte sich, der beliebteste Illustrator einer volkstümlichen Unterhaltungsliteratur zu sein, die literarisch nicht minder ärmlich ist als künstlerisch viele seiner lithographischen Bildchen. Und wenn die Hand bis in die siebziger Jahre noch immer unermüdlich zeichnete, so war der Geist inzwischen längst verödet.



Theodor Hosemann, Berliner Redensart
H. 412 Lithographie 165×245



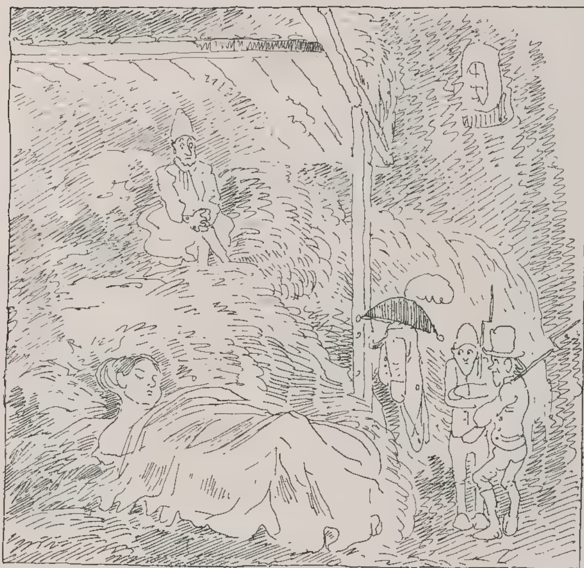
Rudolph Töpffer, Aus „Tournée en Suisse“, 1836
Lithographie 138×213

TÖPFFER



ie deutsche Karikatur des Jahres 1848 steht wesentlich unter dem Zeichen eines Schweizer Künstlers, dessen Bilderhefte sich lange Zeit großer Beliebtheit erfreut haben. Die gelungenste zeichnerische Leistung Adolph Schrödters, die „Taten und Meinungen des Herrn Piepmeyer“, ist ebenso abhängig von Rudolph Töpffers witzigen Lebensbeschreibungen wie ähnliche Hefte von Scholz oder Sternberg in Berlin, und vor allem hat Töpffer auf Wilhelm Busch entscheidende Wirkung geübt.

Rudolph Töpffer, der durch Talent und Erziehung zum Malerberuf bestimmt, durch ein Augenübel gezwungen wurde, sein Leben als Lehrer und Professor der Ästhetik zu verbringen, hatte seine lustigen Bilderfolgen zunächst nur zur Befriedigung einer künstlerischen Laune und für einen engen Freundeskreis, der die kleinen Hefte in seinem Hause durchblättern durfte, gezeichnet, und eigentlich erst der Beifall Goethes, dem Eckermann im Jahre 1831 aus Genf ein Album Töpffers schickte, ermutigte den Zeichner zur Veröffentlichung seiner Arbeiten.



Rudolph Töpffer, Aus „Le Docteur Festus“, 1840
Lithographie 124×129

So erschienen in der einfachen Technik der autographischen Federzeichnung, der Töpffer durch Jahre treu geblieben ist, 1832 zuerst die „Excursions dans les Alpes“, denen bald andere Reiseberichte folgten, bis zu der „Voyage autour du Mont Blanc“, die im Jahre 1843 die Reihe beschloß. Mit einer erstaunlichen Unbefangenheit, die anfänglich wohl noch durch leise Erinnerungen an ältere Landschaftsradierungen getrübt wird, um sich aber zusehends zu immer selbständigerer Gestaltung zu befreien, ersteht in dem einheitlichen Material eines mit leichter Hand und scheinbar absichtslos kritzelnden Federstrichs jede Form der Landschaft in Boden und Vegetation, Bergen und Wolken. Töpffer steht ganz allein in seiner Zeit mit einer geistreichen Landschaftsauffassung, die zu Unrecht als dilettantische Unbeholfenheit gedeutet wurde. Er verleiht dem Strich eine Ausdruckskraft, die ihn befähigt, die räumlichen Beziehungen wie den stofflichen Charakter und die farbige Struktur ohne Effekte des Helldunkels und räumlich plastischer Modellierung unmittelbar suggestiv zur Darstellung zu bringen. So beliebt Töpffers Reiseschilderungen zu ihrer Zeit gewesen sind, so wenig wurden doch die künstlerischen Werte seiner Landschaftszeichnung erkannt, und in den späteren, mit Holzschnitten illustrierten Büchern durfte Calame die freien Linienkompositionen des Meisters

trivialisieren, wie die Xylographen das ihrige zur Banalisierung der eigenwilligen Formgebung ihres Vorbildes beitrugen.

Wenn Goethe von Töpffer sagte, er sprühe vor Talent und Geist, so dachte auch er nicht an den Landschaftszeichner, sondern an den Karikaturisten, dessen Dr. Festus ihm Eckermann geschickt hatte, und diese „imaginären Porträts", diese Lebensbeschreibungen erfundener Persönlichkeiten, in denen der Schriftsteller wie der Zeichner menschliche Schwächen seiner Zeit geißelte, haben Töpffer in weiten Kreisen berühmt und zum Schöpfer einer eigenen Gattung des Bilderbuches gemacht. Dem Dr. Festus, der schon 1829 gezeichnet war, aber erst 1840 im Druck erschien, folgte 1835 der Monsieur Jabot, eine Satire auf Eitelkeit und Ehrgeiz, 1837 Monsieur Crépin, als Parodie auf die neuen Erziehungsmethoden der Zeit, Herr Vieux-Bois, der das Sprüchwort „Alter schützt vor Torheit nicht" in vielen Situationen verbildlicht, im Jahre 1840 Monsieur Pensil, in dessen Erlebnisse allerhand Zeitereignisse lustig verflochten werden, und endlich 1845 die Histoire d'Albert, mit der Töpffer entschieden in das Gebiet der Politik einlenkt, indem er die Unehrlichkeit des radikalen Parteiführers und Agitators geißelt.

Töpffer zeigte in diesen mit leichter Hand hingeschriebenen Bilderzählungen, wie die Linie selbst witzig sein könne, wie in der äußersten Beschränkung auf die wesentlichen Elemente der Reiz der Karikatur zu finden sei. Ihn trieb nicht der Ehrgeiz des Malers, er bekannte sich offen als Dilettant und nahm damit das Recht scheinbar kunstlos einfachster Ausdrucksform für sich in Anspruch. Aber er war sich seiner Mittel und seiner Wirkungen sehr wohl bewußt, und er mag selbst erkannt haben, daß ihn die Voraussetzungslosigkeit eines freimütigen Dilettantismus zu einer Leistung befähigt hatte, die ihm in der Tradition der Malerei versagt geblieben wäre.



Rudolph Töpffer, Aus „Tournée en Suisse", 1836
Lithographie 50×72



Ferdinand von Olivier, Die Bergveste Salzburg, 1822
Lithographie 194×268

WIEN



In der Geschichte der Lithographie erlangte Wien frühe Bedeutung als eine der Leidensstationen auf dem Kreuzwege des Erfinders. Hier hatte seit dem Jahre 1801 Senefelder selbst sich vergebens bemüht, seinem neuen Verfahren einen Boden zu schaffen, bis die Rückberufung nach München im Jahre 1806 ihn aus einer hoffnungslosen Lage befreite. Erst zehn Jahre später, als bereits zahlreiche Leistungen vorlagen, mit denen die Brauchbarkeit der Erfindung einwandfrei bewiesen war, regte sich auch in Wien das Interesse, und bald begannen die ersten Veröffentlichungen zu erscheinen, Ansichten beliebter Gegenden, wie sie bisher in Kupferdruck hergestellt zu werden pflegten. Viertaler zeichnete die Bilder für die „Wanderungen durch Salzburg, Berchtesgaden und Österreich“, die Papin und Klette nach Art von Radierungen auf den Stein ätzten. Auracher von Aurach schloß



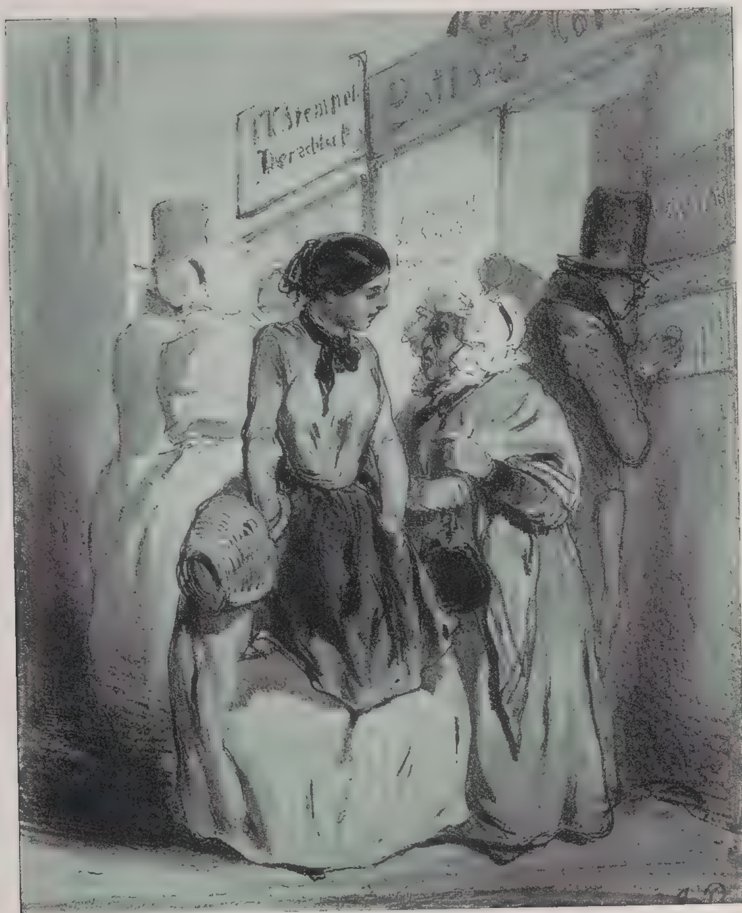
Franz Lieder, Bildnis des Grafen Buquoy
Lithographie 195×172

sich ihm an, Adolf Kunicke begründete eine eigene Druckerei: er schuf zahlreiche Bildnislithographien und wußte eine Reihe von Künstlern für das Verfahren zu interessieren. Es waren berühmte Männer unter ihnen, wie Jakob Alt und Ferdinand Olivier, der im Jahre 1822 eine Folge von Salzburger Landschaften lithographierte, die in ihrem feinen Naturgefühl wie in dem behutsamen Strich und der zierlich empfindungsvoll gezeichneten Figurenstaffage zu den glücklichsten Schöpfungen der deutschen Nazarenerkunst zählen.



Joseph Kriehuber, Bildnis des Schauspielers Wilhelm Krüger, 1827
W. 1064 Lithographie 180×200

Die hohe Kultur der Wiener Malerei der zwanziger und dreißiger Jahre spiegelt sich vor allem in der gleichzeitigen Porträtlithographie. Eine Reihe tüchtiger Künstler war in diesem Sonderfache tätig. Franz Lieder vereinigte in seinen liebenswürdig angeordneten Bildniszeichnungen eine außerordentliche Zartheit der Materialbehandlung mit einer überzeugenden Bestimmtheit der Form. Franz Kadlik und Lorenz Kohl haben gelegentlich geschmackvolle Porträts auf den Stein gezeichnet, Joseph Teltscher tat sich durch flotte Strichführung hervor. Lanzedelly lithographierte nach eigenen und fremden



August von Pettenkofen, Straßenszene
Lithographie 200×162

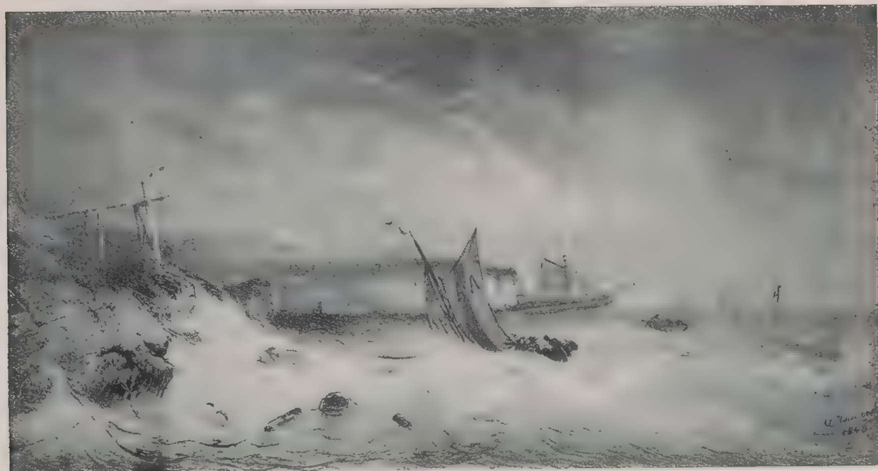
Vorlagen, und er hat sich schon früh um die Ausbildung eines lithographischen Farbendrucks bemüht.

Auch die Tätigkeit Joseph Kriehubers setzte bereits in den zwanziger Jahren ein, seine Arbeiten zählten schon damals zu den besten Leistungen der Wiener Bildnislithographie. Kriehuber wurde bald der beliebteste Porträtist der vornehmen Gesellschaft. Er hat, vor allem im Laufe der dreißiger Jahre, eine fast unübersehbare Menge von Bildnissen geschaffen, für die ihm teilweise fremde Vorlagen dienten, und an deren Ausführung leider in zunehmendem

Maße Schülerhände beteiligt waren. Es bildete sich mit der Zeit eine unpersönliche Routine, ein Zeichenstil, der immer geschmackvoll bleibt, aber das Streben nach einer gefälligen Eleganz über den Willen zur Charakterisierung stellt. Wie überall, so war auch in Wien mit der Erfindung der Photographie im Laufe der fünfziger Jahre diese Form des Porträts zu raschem Absterben verurteilt.

Die Wiener Lithographie, die in den zwanziger Jahren im wesentlichen selbständig aus einer hochentwickelten zeichnerischen Kultur erwachsen war, geriet in ihrer zweiten Periode, die mit den vierziger Jahren einsetzte, in beinahe völlige Abhängigkeit von Paris. Es entstand eine Witzblattzeichnung, der die Beiträge, die Gavarni und seine Nachahmer im „Charivari" veröffentlichten, als unbedingtes Vorbild galt. Zampis ist der begabteste in einer Reihe von gewandten Illustratoren, unter denen künstlerisch allein August Pettenkofen hervorragt. Auch er hat die Hefte des „Charivari" mit Nutzen studiert und im besonderen die Technik, ja beinahe die Handschrift Beaumonts sich zu eigen gemacht. Eine Wahlverwandtschaft in der Neigung zur Eleganz verbindet den Wiener mit dem Pariser Zeichner. Man würde ohne die Unterschrift kaum auf den Gedanken kommen, die Blätter, die 1848 in der „Bewegung" erschienen, für anderen als französischen Ursprungs zu halten.

Pettenkofen hat in dem Jahre der europäischen Revolutionen liebenswürdige Gesellschaftsszenen gezeichnet, er hat aber auch — unter fremden Namenszeichen — ernsthafte politische Karikaturen veröffentlicht, wie in Frankfurt zur gleichen Zeit Eduard Steinle es tat. Aber sein eigentliches Gebiet war die Militärdarstellung, der auch die ganze Passion des Malers gehörte, und hier ist es ersichtlich Raffet, dessen Spuren der österreichische Künstler zu folgen sich bemühte, und den er besser verstanden hat als etwa der Münchener Adam, der im gleichen Fache Berühmtheit erlangte. Namentlich in diesen Militärblättern zeigt sich Pettenkofen als ein glänzender Zeichner und geschmackvoller Künstler. Mit viel Takt und Gefühl für das wesentliche hat er sich der leicht zur Banalität verführenden Aufgabe unterzogen, die Heldentaten einzelner Soldaten zu verewigen. Die Blätter, die in den Jahren 1850 und 1851 entstanden, sind durchaus ihres Vorbildes würdig, und der „Sturm auf Ofen" von 1849 hält dem Vergleich mit Raffets Meisterleistungen des Feldzuges von Constantine einigermaßen stand.



Andreas Achenbach, Stürmische See, 1840
Lithographie 199×382

DIE SPÄTZEIT


ie in Wien so trat auch im übrigen Deutschland die Lithographie zu Beginn der vierziger Jahre in eine neue Phase. Sie wurde mehr als zuvor illustrativen Aufgaben dienstbar gemacht, und zugleich wurde die Reproduktion zeitgenössischer Gemälde ihr bevorzugtes Betätigungsfeld. Frankreich gab wieder das Beispiel. Neben dem Vorbild des „Charivari" übte das des „Artiste" seine Wirkung. Die technischen Bereicherungen in den komplizierteren Verfahren des Tuschens und Schabens wurden nun zum Allgemeinbesitz. Der Berliner Landschaftsmaler August Haun setzte seinen Ehrgeiz darein, die verschiedenen Arten der Behandlung des Steines zu kombinieren, und er gab durch seine Versuche anderen Künstlern die Anregung zu ähnlichen Arbeiten, wie auch Menzel damals zu Pinsel und Schabeisen griff. Aber wie in Frankreich, so trug auch in Deutschland die scheinbar neue Blüte des Steindrucks, die auf eine möglichst vollkommene Bildreproduktion hinsteuerte und den Charakter der Handschrift tilgte, künstlerisch den Keim des Verfalls in sich.

In Berlin nahm um die Mitte des Jahrhunderts die Lithographie nochmals einen gewissen Aufschwung. Viele der jungen Künstler, die fast alle in Paris

studiert hatten, bedienten sich wenigstens gelegentlich der Technik. Ludwig Burger und Gustav Richter, die den Geist der Couture-Schule nach Deutschland zu verpflanzen suchten, gehörten ebenso der neuen Richtung an wie Ludwig Loeffler, der in seinen besten Blättern nicht ohne Geschick auf Gavarnis elegante Form der Gesellschaftsdarstellung einzugehen sich bemühte. Als Tierzeichner steht Teutwart Schmitson, der charaktervolle Pferdestudien lithographierte, in der ersten Reihe. Karl Steffeck, der bei Delaroche gelernt hatte, hält mit seinen glatten, gefällig genrehaften Blättern ebensowenig wie Paul Meyerheim dem Vergleich mit Albert Heinrich Brendel stand, der sich seit 1854 in Barbizon ansässig gemacht hatte und dort beinahe ganz in dem Kreise und der Kunst der französischen Maler, mit denen er in engem Verkehr lebte, aufging. Als Landschafter tritt neben ihm Charles Hoguet, dessen Kunst von Eugène Isabey herstammt, bedeutend hervor.

Während in Berlin die Lithographie ebenso wie in München auf einen kleinen Kreis beschränkt blieb, wurde Düsseldorf dank der allgemeinen Lage der Kunst und der Bemühung eines eifrigen Verlegers der Vorort des Steindrucks in Deutschland. Der steigende Einfluß der französischen Malerei hatte es mit sich gebracht, daß die westlichste unter den deutschen Kunststädten, die gleichsam zum Einfallstor und zur Brücke nach Paris wurde, in dieser Zeit fast die älteren deutschen Kunstzentren zu überflügeln begann.

Im Arnzschen Verlage erschien seit 1848 in Form der „Düsseldorfer Monatshefte“ eine Art deutscher „Charivari“, seit 1851 in dem „Düsseldorfer Künstleralbum“, das sich 1867 in ein „Deutsches Künstleralbum“ verwandelte, ein Gegenstück des „Artiste“. Technisch sind die Druckleistungen der Arnzschen Anstalt einwandfrei, künstlerisch stehen alle diese Veröffentlichungen auf einer recht bescheidenen Stufe, obwohl die gefeierten Meister der Zeit, wie Knaus und Vautier, wenigstens gelegentlich Beiträge lieferten, und Andreas Achenbach sich mit Karikaturen belustigte, die neben ihren französischen Vorbildern doch nur recht ärmlich erscheinen. Achenbach hat seit 1840 in Anlehnung an Eugène Isabey eine Reihe von Seestücken lithographiert, in denen seine spezifische Begabung sich besser bewährte. Aber schon in diesen Blättern sinkt die Lithographie zum Range der Bildreproduktion herab.

Der Unterschied ist nur gering, wenn im Laufe der Jahre mehr und mehr die Ausführung der Lithographien französischen oder deutschen Technikern wie Mouilleron und Feckert übertragen wird. In kunstlosen Farbendrucken, nach den beliebten Stilleben Preyers oder den süßlichen

Allegorien eines Caspar Scheuren erreicht die Lithographie endlich ihren absoluten Tiefstand.

Schon die ersten Versuche des Farbendrucks, die bis in Senefelders Zeit zurückreichten und später von Lanzedelly in größerem Umfange mit technischem Gelingen wieder aufgenommen wurden, waren künstlerisch zum Mißerfolg verurteilt, und wenn es noch eines Antriebes bedurfte, das Ende der Lithographie zu beschleunigen und die Künstlerschaft ihr zu entfremden, so bot ihn gerade die technische Vervollkommnung der Chromolithographie, in der eine Kunst kläglich zur Industrie herabsank.



Adolph Menzel, Pinsel und Schabeisen, 1851
D. 638 Lithographie 160×150



Heinrich Füßli, Studie, 1806
Lithographie 213×317

England



Merkwürdig früh hat die Lithographie in England in einer ersten, technisch noch unvollkommenen Form künstlerisch nicht unbedeutende Leistungen gezeitigt. In dem Verfahren der Federzeichnung auf Stein, das den Namen „Polyautographie" führte, erschienen schon seit dem Jahre 1803 ein paar Hefte, in denen die berühmtesten Künstler der Zeit, wie Theodor Stothard, Benjamin West, Richard Cooper, Heinrich Füßli, mit Beiträgen vertreten waren. Aber diese ersten Versuche blieben hier wie auf dem Kontinent ohne unmittelbare Nachfolge. Die Lithographie sank rasch zu einem Sport für vornehme Liebhaber herab, um erst seit dem Ende des zweiten Jahrzehnts dauernd in London Fuß zu fassen.

Künstlerisch blieb die Lithographie zu dieser Zeit in England auf einer außerordentlich bescheidenen Stufe. Keiner der bedeutenden Maler hat sich ihrer bedient, und die neue Technik vermochte zu keiner Zeit die Radierung zu verdrängen, die ihr in Frankreich restlos zum Opfer gefallen war. Französische

Zeichner versorgten auch den englischen Markt, kamen nach London, um Bilderhefte nach dem Geschmack des englischen Publikums zu schaffen, und der einzige englische Künstler, der als Lithograph einen bedeutenden Rang behauptet, lebte selbst in Paris und wurde als Maler zu einem halben Franzosen.

Richard Parkes Bonington, der erst siebenundzwanzigjährig 1828 gestorben ist, hatte in Paris bei Gros gelernt, in dem gleichen Atelier, aus dem beinahe sämtliche Träger der romantischen Bewegung in Frankreich hervorgegangen sind. Er gehörte mit Delacroix, der nicht müde wurde, die Leichtigkeit seiner Hand zu bewundern, zu den Führern der romantischen Strömung. Er hat Illustrationen zu mittelalterlichen Historien mit Rittern und Gehenkten und liebenswürdige Genreszenen im Kostüm des 17. Jahrhunderts, Damen in Atlaskleidern und Herren im Sammetwams gezeichnet, und er verstand es wie kaum ein anderer zu seiner Zeit mit der lithographischen Kreide zu malen. Aber diese Blätter wirken bei aller gefälligen Anmut und technischen Vollendung ein wenig altmodisch im Gegensatz zu den Landschaften, die auch heut nichts von ihrer ursprünglichen Frische eingebüßt haben.

Mit Huet und Isabey gehört Bonington zu den Romantikern der Landschaft. Ihm kommt es nicht so sehr auf die Situation als solche wie auf den ihr innewohnenden Stimmungscharakter an. Er zeichnet einen düsteren Gewitterhimmel über einer ernsten Gegend, wählt zur Darstellung einen Wildbach, der zwischen Felsen und geborstenen Baumstämmen seinen Weg sucht, gibt eine Ruine auf der Höhe eines Weinberges in dem vibrierenden Lichte des prallen Sonnenscheins, in dem das helle Gemäuer fast seine Form zu verlieren scheint. Als Architekturzeichner hat Bonington im Rahmen des großen Taylorschen Reisewerkes sein bestes gegeben. Unter den Händen eines Künstlers verklärt sich die Architekturvedute zu einem poetischen Stimmungsbilde, ohne darum den Charakter zuverlässig treuer Sachlichkeit einzubüßen.

Die erste Blütezeit der Lithographie in England hat nichts hervorgebracht, was sich mit den Meisterblättern Boningtons zu messen vermöchte. In demselben Jahre 1820, in dem Taylor die erste Lieferung seines Reisewerkes in Paris herausgab, begann in London ein ähnliches Unternehmen unter dem Titel „Britannia delineata“ zu erscheinen. Prout und Harding, die beide auch für Taylor arbeiteten, waren die Hauptbeteiligten an dem Unternehmen, das wie die meisten der zahlreichen Vedutensammlungen Hullmandel druckte. Prout ist der typische Repräsentant der englischen Architekturzeichnung, deren



Richard Parkes Bonington, Straße in Rouen, 1824
B. 1 Lithographie 245×250

beste Eigenschaft in einer kühlen Sachlichkeit besteht. Er bildete seinen Stil an den radierten Veduten, die noch im ausgehenden 18. Jahrhundert entstanden waren, und liebte einen offenen Strich, dem er gern eine zitternde Bewegung mitteilte. Aber seine Zeichnung erstarrte bald zur Manier, wie die Staffagefiguren immer konventioneller wurden, immer mehr ohne lebendige Anschauung aus einem Vorrat typischer Formen zusammengestellt zu sein scheinen.

Immerhin übertrifft Prouts Zeichnung sowohl die des Harding wie die des Boys, deren Manier der seinen ziemlich nahe verwandt ist. Harding zumal war ein außerordentlich vielbeschäftigter Lithograph, der nach eigenen und nach fremden Vorlagen arbeitete. Die frühen Schwarz-Weiß-Lithographien dieser Künstler sind erträglicher als die in den dreißiger Jahren üblich werdenden Tondrucke. Es erschienen in dem Verfahren, das in England bis zur Ermüdung mißbraucht wurde, zahllose Reisewerke aus Schottland und der Normandie,

aus Deutschland, Flandern und Spanien. Auch die englischen Künstler gingen auf Reisen, auch sie suchten Anregung in fremden Ländern und ergötzten ihr Publikum mit der Darstellung malerischer Volkstrachten und altertümlicher Gebäude, die sie mit theatralischen Kostümfiguren bevölkerten. Aber das Land Walter Scotts blieb selbst in seinen romantischen Phantasien die Heimat einer nüchternen Sachlichkeit.

Die Bildnislithographie erreichte in den Arbeiten von Vinter und Richard James Lane nur eine bescheidene Höhe. Lane war ein ausgezeichneter Techniker, der äußerst zart in hellen Kreidetönen zu modellieren verstand. Aber als Zeichner ist er allzu unselbständig, wie er auch zumeist sich begnügte, fremde Vorbilder — seit dem Ende der fünfziger Jahre sogar Photographien — auf den Stein zu übertragen. Das war das Ende. Die Erfindung einer mechanischen Technik nahm wie auf dem Kontinent, so auch in England der Lithographie in ihrer bisherigen Form ihr Daseinsrecht. Die Radierung, die in England niemals im gleichen Maße wie in Frankreich durch das neue Verfahren verdrängt worden war, stieg wieder zu dem Range der einzig der Künstlerhand würdigen Drucktechnik empor.



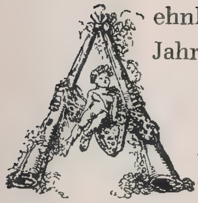
Richard Parkes Bonington, Schloß Doune
B. 31 Lithographie 165×235

Holzschnitt



Thomas Bewick, Aus „History of British Birds“, 1797
Holzschnitt 55×83

BEWICKS ERFINDUNG


ehnlich wie um das Jahr 1820 die Lithographie, trat um das Jahr 1840 der Holzschnitt neu ein in die Reihe der graphischen Techniken, und auch die Wiederbelebung dieses ältesten aller Kunstdruckverfahren vollzog sich im Gefolge einer technischen Erfindung, die dem Holzschnitt neue Möglichkeiten und ein neues Betätigungsgebiet eröffnete. Das Heimatland dieser neuen Kunst des „Holzstichs“ ist England gewesen. Der Holzschnitt hatte hier während des 18. Jahrhunderts nur ein kümmerliches Dasein in anspruchslosen Volksbüchern und Kalendern gefristet, bis im Jahre 1775 die „Society for the encouragement of arts and manufactures“ sich der halb vergessenen Technik durch ein Preisausschreiben annahm, das gerade zur rechten Zeit kam, um die eigenen Versuche Thomas Bewicks durch die öffentliche Anerkennung zu ermutigen.

Bewick war schon als vierzehnjähriger Knabe zu einem Kupferstecher in die Lehre gekommen, in dessen Werkstatt alle Arten der Stech- und Gravierkunst geübt wurden, und auch das Holzschneiden gehörte zu den mannigfachen Künsten, in denen sein Lehrer Ralph Beilby sich betätigte. Bewicks Streben ging dahin, die Technik des Holzschnitts so weit zu verfeinern, daß er imstande wäre, den Kupferstich aus der Buchillustration, die ursprünglich

sein eigenstes Reich gewesen war, wieder zu verdrängen. Er arbeitete nicht retrospektiv und archaisierend wie spätere Erneuerer des Holzschnittes und der Buchkunst, sondern er setzte es sich zum Ziele, der Technik, die ihrer Natur nach für die Buchillustration vorausbestimmt war, Leistungen abzugewinnen, wie sie auch der Radierung nicht subtiler und feiner gelingen konnten. Die Erfindung Bewicks, die eine neue Ära des Holzschnittes begründen sollte, bestand darin, daß er an Stelle des weichen Langholzes hartes Hirnholz als Material und anstatt des Messers den Stichel als Instrument benutzte. Er ließ aus Buchsbaumholz senkrecht zur Faser des Stammes Platten schneiden, die so hart sind, daß auch die feinsten Stege nicht brechen, und während die alten Holzschneider ein Netzwerk von Linien aus dem Block herausarbeiteten, ging er von der schwarz druckenden Fläche des Holzes aus, die er durch mehr oder minder breite und dichte, mit dem Stichel eingerissene Linien und Flecken nach Belieben aufhellte. Im Schrotschnitt und im Weißschnitt hatten das 15. und 16. Jahrhundert schon ähnliche Verfahren gekannt, aber das erste war eine halb ornamentale, das zweite eine nur spielerische Abart des eigentlichen Linienschnittes geblieben. Bewick machte aus seiner Methode, vom Schwarzen zum Weißen, vom Schatten zum Lichte zu arbeiten, nicht ein System. Ihm war es nicht um die Wirkung weißer Linien auf schwarzem Grunde zu tun, sondern um die malerische Erscheinung verschiedenfarbiger Tonflächen, deren mehr oder minder starke Dunkel- oder Hellwirkung das Bild modellierte.

In dieser Erfindung, die den entscheidenden Schritt von dem alten Faksimileschnitt zu dem neuen Holzstich und Tonschnitt des 19. Jahrhunderts ermöglichte, ruht Bewicks eigentliche Bedeutung. Als Zeichner hat er das Maß eines tüchtigen Durchschnitts nicht überschritten. Er nahm an den Erscheinungen der Natur ein im allgemeinen mehr wissenschaftliches als künstlerisches Interesse, und seine gefeierten Hauptwerke sind Bücher zoologischen Inhalts, in denen die englischen Vögel und die Vierfüßer mit ebensoviel Treue beschrieben wie abgebildet werden. Zwischen 1790 und 1804 sind diese berühmtesten Bücher Bewicks erschienen. In den Fabelillustrationen, die allerdings nicht selten in enger Anlehnung an Vorlagen älterer Bücher gearbeitet sind, und besonders in den zierlichen Schlußstücken der Kapitel kommt der Künstler Bewick, der sich hier als ein Kind des 18. Jahrhunderts und als ein geistiger Verwandter Salomon Geßners kundgibt, mehr zu Worte als in den Darstellungen der Tiere, die, so bewundernswert etwa die technische Wiedergabe des Vogelgefieders gelungen ist, doch in ihrer Fülle ein wenig pedantisch wirken.



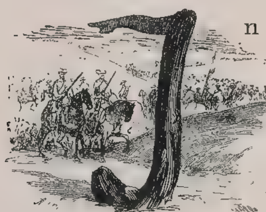
Thomas Bewick, Wilder Stier, 1789
Cat. 12 Holzschnitt 138×197

Bewick, der 1777 als Teilhaber in die Firma seines alten Lehrers Beilby eingetreten war, wurde in seinen Arbeiten von seinem Bruder John, der im gleichen Jahre bei ihm das Handwerk zu erlernen begann, unterstützt. John Bewick steht in seinen eigenen Holzschnitten ganz unter dem Einfluß des älteren Bruders. Er scheint eine ähnliche Begabung wie Thomas besessen zu haben. Er starb früh, schon fünfunddreißigjährig, im Jahre 1795, während Thomas Bewick, der ein hohes Alter erreichte, noch bis etwa 1820 tätig gewesen ist. Als Thomas Bewick im Jahre 1828 die Augen schloß, konnte er sich rühmen, nicht nur einen englischen Holzschnitt gleichsam aus dem Nichts geschaffen, sondern zugleich den europäischen Holzschnitt überhaupt auf eine neue Grundlage gestellt zu haben.



Friedrich Wilhelm Gubitz, Berliner Tiergarten
Holzschnitt 75×136

DIE ANFÄNGE DES HOLZSCHNITTS IN DEUTSCHLAND



In Deutschland war der Holzschnitt während des 18. Jahrhunderts durch die Wirksamkeit der Familie Unger in Berlin zu einiger Bedeutung gelangt. Johann Georg Unger, ein vielseitig interessierter Mann, übte sich als Autodidakt in der Holzschneidekunst und brachte es zu so hoher Fertigkeit, daß er ähnlich den Papillon und Lesueur in Frankreich zierliche ornamentale Vignetten zu schneiden und Kupferstiche Johann Wilhelm Meils vorzüglich im Holzschnitt wiederzugeben vermochte. Er vererbte seine Kunst auf seinen Sohn Johann Gottlieb Friedrich Unger, der die technischen Errungenschaften des Vaters im Sinne einer Verfeinerung der Arbeit nochmals weiterbildete und durch seine künstlerischen Leistungen wie durch seine theoretischen Schriften zu so hohem Rufe gelangte, daß für ihn im Jahre 1800 eine Professur der Holzschneidekunst an der Berliner Akademie der Künste errichtet wurde.

Die beiden Unger hatten den Boden bereitet, auf dem Friedrich Wilhelm Gubitz in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts seine Erfolge errringen sollte. Mit 19 Jahren bereits wurde der frühreife, vielfach begabte Jüngling als Nachfolger Ungers zum Professor der Holzschneidekunst an der Berliner

Akademie ernannt. Er hat sich in seinem langen Leben als Dichter und Theaterkritiker, als Herausgeber von Zeitschriften und als Holzschnittkünstler vielseitig betätigt, und sein „Deutscher Volkskalender", der von 1835—1869 erschien, gab seinem Namen eine weitreichende Popularität. Gubitz gelangte in jungen Jahren aus eigenem Antriebe zum Holzschnitt, gewiß in Anlehnung an die Arbeiten der damals berühmten Unger, die ihm künstlerisch immer überlegen geblieben sind, und er hielt neben der englischen Art, die er gelegentlich übte, an der alten Technik des Langholzes und des Schneidemessers fest, lange nachdem Bewicks Neuerung auch in Deutschland bekannt geworden war. Im Verlaufe der beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts sind die künstlerisch wertvollsten und die für die Geschichte des Holzschnitts wesentlichsten Arbeiten Gubitz' entstanden. Gubitz fand Anerkennung, aber sein Vorbild wirkte keine Nachfolge, und seine eigene Kunst versank schon im dritten Jahrzehnt in einen billig-volkstümlichen Massenbetrieb.



Johann Gottlieb Friedrich Unger,
Savoyarden-Knabe (nach Meil)
Holzschnitt 125×82

In Gubitz' Werkstatt lernte der Wiener Blasius Höfel die Technik des Holzschnittes. Als eifriger Befürworter des alten Linienstichs und Gegner der billigen lithographischen Reproduktion hoffte er, in dem minder kostspieligen Material die Tradition des Kupferstichs erhalten zu können. Er ahmte im Holz mit äußerster Pedanterie und Genauigkeit das komplizierte Liniensystem der



Caspar David Friedrich, Die Spinne
Holzschnitt 170×118

Kreuzschraffierungen, das aus der Technik des Kupferstichs sich natürlich ergeben hatte, ebenso sorgfältig nach wie die feine Körnung von Aquatinta und Punktiermanier.

Sowohl Gubitz und sein Schüler Unzelmann wie Blasius Höfel waren wesentlich an den Fragen der Technik interessiert. Wie fast alle Neuerer auf technischem Gebiet dachten sie an den billigeren Ersatz alter und bekannter Verfahren, und es dauerte geraume Zeit, bis der dem neuen Material selbst

angemessene Stil gefunden wurde. So hat es mit einer einzigen Ausnahme einen eigentlich künstlerischen Holzschnitt während der ersten vier Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in Deutschland nicht gegeben. Keiner von den deutschen Romantikern, die so viel vom Mittelalter und Dürer sprachen, dachte daran, auf die Holzschnittechnik zurückzugreifen. Erst spät wurde dieser Schritt ernstlich getan, und Caspar David Friedrich, der schon im zweiten Jahrzehnt einen ersten Versuch wagte, steht weithin allein mit einer kleinen Zahl von Holzschnitten, in denen romantische Symbole aus der Natur mit Menschengestalten in eine stimmunghafte Beziehung gebracht werden. Christian Friedrich, der Bruder des Malers, der Kunsttischler in Greifswald war, hat die Blätter als junger Geselle geschnitten. Er hatte sich in der Tradition des 18. Jahrhunderts geübt, die als eine Art Volkskunst an entlegenen Orten sich noch erhalten hatte, und obwohl er auch die neuen Methoden des Holzstichs kannte, blieb er doch mehr als Gubitz, der vor allem auf äußerste Zierlichkeit der Formgebung bedacht war, dem Charakter des alten Holzschnitts treu und folgte mit festen und klaren Zügen der männlichen Handschrift seines Vorbildes.

Die Holzschnitte der Friedrich müssen zu ihrer Zeit wohl bekannt gewesen sein — in dem Verzeichnis von Goethes Sammlung sind sie erwähnt —, aber es ging nicht von ihnen die Anregung zu einer neuen Beschäftigung mit der Technik aus, die erst um mehr als zwei Jahrzehnte später einsetzen sollte.



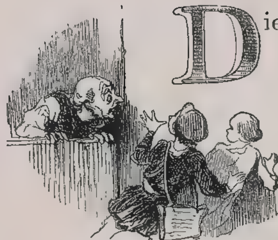
Thomas Bewick, Aus „Select Fables“, 1784
Holzschnitt 61×71



Paul Gavarni, Aus „Les Français peints par eux-mêmes“, 1840
Holzschnitt von Guilbaut 42×115

Frankreich

DER BUCHHOLZSCHNITT



Die Geschichte des französischen Holzschnitts im 19. Jahrhundert setzt ein mit der Berufung eines englischen Xylographen. Charles Thompson, den das Haus Didot im Jahre 1817 veranlaßte, nach Paris zu übersiedeln, war der erste, der die Neuerungen Bewicks durch sein persönliches Beispiel nach dem Festlande verpflanzte. Für den „Temple de Gnide“, den Pinard 1824 verlegte, besorgte er noch allein die Holzschnitte. Aber bald folgten ihm andere englische Holzschneider, und in den dreißiger Jahren, als die ersten der berühmten illustrierten Bücher erschienen, für die die besten Zeichner der Zeit tätig waren, begegnet sein Name nur noch selten. Zahlreiche andere englische Holzschneider sind nun am Werke, und französische Künstler, von denen einige, wie Lavoignat, selbst in London studiert hatten, beginnen, ihnen den Rang streitig zu machen.

Das Jahr 1835 bezeichnet das eigentliche Geburtsdatum der französischen Holzschnittillustration. Es waren wohl schon in den vorangehenden zehn Jahren zahlreiche Holzschnitte erschienen, aber kein Werk, das sich mit dem Gil Blas messen konnte, für den Jean Gigoux ein paar hundert „Vignetten“ gezeichnet hat. Gigoux gab in diesem Buche den Typus der neuen Illustrationsform mit den zahllos in den Text eingestreuten kleinen Holzschnitten, und dieses erste Buch ist in vieler Hinsicht das bedeutendste in der langen Reihe



Jean Gigoux, Aus dem „Gil Blas“, 1835
Holzschnitt von Elwall 80×105

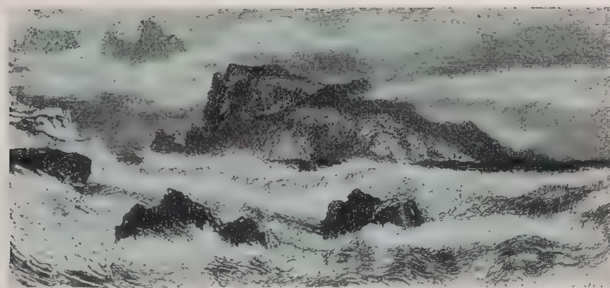
illustrierter Werke, die es eröffnen sollte, geblieben. Keiner der in der Folgezeit so beliebten Zeichner hat mit mehr Geist und Temperament den Stift geführt. Bis auf Doré herab hat die romantische Strömung keine vollkommenere Schöpfung im Bereiche der Buchillustration entstehen sehen als dieses erste Werk eines wahrhaft erfindungsreichen Zeichners.

Auch die Technik des Holzschnittes steht hier bereits auf einer Höhe, die kaum mehr überboten werden sollte. Die vorzüglichsten englischen uud französischen Xylographen waren an der Ausführung der Schnitte beteiligt. Hart, Sears, Elwall, Beneworth auf der einen, Brévière, Lacoste, Lavoignat auf der anderen Seite — und zahlreiche andere neben ihnen — wetteiferten in der Wiedergabe der feinsten Abstufungen der Zeichnung von den zartesten Strichen im Lichte über Halbtöne bis zum tiefsten Schwarz der Schatten. Es ist nicht alles gleichmäßig gelungen. Aber die Schnitte eines Bewick bleiben schon weit zurück. Sein Ziel, die Radierung im Buche zu ersetzen und womöglich zu überbieten, ist hier zuerst verwirklicht.

Ein Buch wie der Gil Blas, den Paulin verlegt hat, muß zur Zeit seines Erscheinens ein nicht geringes Aufsehen erregt haben, und es ist der beste

Beweis für den Erfolg der neuen Technik, daß vom Jahre 1835 an in ununterbrochener Folge eine schier unübersehbare Reihe mit Holzschnitten illustrierter Bücher entstand. Die von Curmer 1838 verlegte Ausgabe von Paul et Virginie ist als technische Leistung des Feinschnitts wie des Buchdrucks dem Gil Blas noch überlegen. In künstlerischer Hinsicht vermag sie trotzdem im Vergleich nicht zu bestehen, obwohl die nachmals berühmtesten Holzschnittzeichner der Epoche sich in die Arbeit teilten, und alle die bewährten englischen Holzschneider wie Hart, Smith, Slader, Williams die Ausführung besorgten. Es gibt sehr zierliche und äußerst subtil geschnittene Landschaftszeichnungen von Paul Huet in dem Buche, neben vereinzelten hübschen Seestücken von Eugène Isabey. Aber im ganzen beherrscht doch Tony Johannot, der gelegentlich mit Français zusammen auftritt, die Illustration des Werkes, der er im wesentlichen seinen Charakter aufgedrückt hat.

Die Brüder Alfred und Tony Johannot waren schon seit einer Reihe von Jahren bekannt und gesucht als Zeichner für den Buchholzschnitt. Seit etwa 1830 erschienen Dichtungen und Romane, deren zum Teil noch etwas derb geschnittene Illustrationen als Unterschrift den Namen des einen oder des anderen der beiden Brüder trugen. Alfred, der ältere, ist früh gestorben. Er scheint der ernstere der beiden gewesen zu sein. Tony besaß die leichtere Erfindungsgabe. Unübersehbar ist die Menge der Zeichnungen, die er für den Buchholzschnitt lieferte. Zahlreiche Dichtungen der einst so berühmten romantischen Schriftsteller fristen nur noch um der Vignetten willen, die die Johannot gezeichnet haben, ihr Dasein in den Bibliotheken der Liebhaber. Überdies hat Werke von Cervantes, Molière, Goldsmith, Goethe Tony Johannots nimmermüder Stift illustriert.



Eugène Isabey, Aus „Paul et Virginie“, 1838
Holzschnitt von Hart 40×88



Tony Johannot, Aus dem „Don Quichotte", 1836
Holzschnitt von Lavoignat 75×103

Die Ausgabe des Don Quichotte, die Tony Johannot ganz allein mit hunderten von Zeichnungen geschmückt hat, ist im Jahre 1836, ein Jahr nach dem Gil Blas, offenkundig als Konkurrenzunternehmen zu Gigoux' Werk, bei Dubochet erschienen. Es war ein Buch so recht nach dem Geschmack der Zeit, und es gab dem Zeichner Gelegenheit, alle seine Talente in der Verbildlichung merkwürdiger Situationen und altertümlicher Erscheinungen zu entfalten. Dem Vergleich mit dem Gil Blas hält Johannots Werk trotzdem nicht stand. Es gibt auch in seinem Buche manche liebenswürdige Zeichnung, manches zierliche Schlußstück an den Kapitelenden. Aber die Erfindung ist nicht so flüssig und reich. In den Typen herrscht eine gewisse Glätte und Einförmigkeit, die immer das Kennzeichen des Tony Johannot ist. Und die Schnittausführung, an der die Firma Andrew Best & Leloir einen entscheidenden Anteil nahm, ist oftmals geistlos, verallgemeinert, und vergröbert die Handschrift des Zeichners.

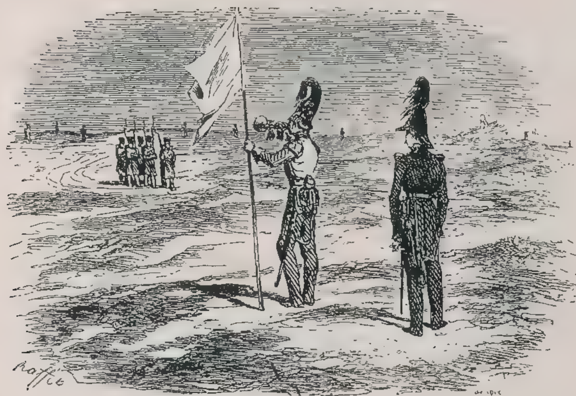
Der Bedarf an Buchholzschnitten war im Verlaufe der dreißiger Jahre derartig angewachsen, daß auch die sehr zahlreichen berufsmäßigen Xylographen, die jetzt in Paris tätig waren, ihn nur noch durch weitgehende Mitarbeit von Gehilfen zu befriedigen vermochten. Es entstanden Werkstätten,



Horace Vernet, Aus der „Histoire de Napoléon“ 1839
Holzschnitt von Gowland 60×101

in denen ein beinahe fabrikmäßiger Betrieb sich ausbildete. Die Meister waren nur noch Unternehmer, oder sie begnügten sich damit, die Zeichnung auf den Stock zu übertragen und die wichtigsten Stellen selbst zu schneiden oder die Arbeit im Ganzen zu beaufsichtigen, während die Teile des Holzstocks an spezialistisch ausgebildete Handwerker vergeben wurden, die Gesicht oder Gewand oder Baumschlag ausführten. Eine Anstalt wie die von Andrew Best & Leloir war mit den Holzschnitten für das „Magazin pittoresque“ dauernd beschäftigt, und ihre Leistungen sanken, wie auch Menzel erfahren sollte, sehr bald auf einen ziemlich bedenklichen Tiefstand herab.

Das berühmte Buch der Epoche, das Buch, das die Anregung zu Menzels Geschichte „Friedrichs des Großen“ gegeben hat, leidet bereits unter einer stellenweise auffallenden Gleichgültigkeit der Schnittausführung. Es ist die „Histoire de l'Empereur Napoléon“ von Laurent de l'Ardèche, die im Jahre 1839 bei Dubochet, dem Verleger des Don Quichotte, erschien, und für die Horace Vernet die Illustrationen gezeichnet hat. Die im ganzen ziemlich banalen Zeichnungen Vernets genügen kaum, den Erfolg des Buches zu erklären, der wesentlich durch den Stoff bedingt war. Als Raffet drei Jahre später vor die Aufgabe gestellt wurde, eine andere Geschichte Napoleons, die Norvins geschrieben hatte, zu illustrieren, gelang es ihm leicht, seinen Vorläufer zu übertreffen. Die Wahl fällt nicht schwer zwischen den beiden Büchern, von denen das eine ein kalter Routinier, das andere ein von seinem Gegenstand ehrlich begeisterter, talentvoller Zeichner mit Bildern geschmückt hat.



Auguste Raffet, Aus der „Histoire de Napoléon", 1842
Holzschnitt von Jacqué 57×85

Es kommt hinzu, daß Raffets Verleger Furne die Holzschnittausführung zum großen Teil jüngeren Kräften anvertraute. Von den Engländern begegnet nur noch Sears, dessen glatte Schnitte wenig vorteilhaft von den Leistungen französischer Xylographen einer neuen Generation wie Jacqué, Verdeil, Nivet, Rouget und Achille abstechen.

Raffets Napoleon und seine Illustrationen zu Nodiers „Expédition des Portes de Fer", in denen Hébert sich als ein feinfühliger Holzschneider erweist, bezeichnen den Höhepunkt der ersten Epoche des französischen Holzschnittes, der im wesentlichen noch ein Faksimileschnitt gewesen ist. Raffet war ein Zeichner, und wenn auch der Holzschneider noch Freiheit genug behielt und manchmal mehr sogar, als der Arbeit zum Vorteil gereichen mochte, sich nahm, so war seine Aufgabe doch im wesentlichen die, den Federstrichen, mit denen die Form umrissen, oder durch dichtere und gekreuzte Lagen Schatten gebildet wird, getreulich zu folgen. Der Holzschnitt nutzt noch nicht alle Möglichkeiten, die mit der neuen Technik sich bieten. Die erste Form des Holzstichs bleibt im wesentlichen eine Nachahmung der Radierung in dem anderen Material, das so viel besser zur Illustration des gedruckten Buches geeignet war.

Eine große Zahl von Zeichnern war in Paris für diese Art des Holzschnittes tätig. Ein Buch wie Victor Hugos „Notre-Dame de Paris", das 1844 bei Perrotin erschien, trägt auf dem Titelblatt die Namen Beaumont, Boulanger, Daubigny, Johannot, Lemud, Meissonnier, Roqueplan, Steinheil, die sämtlich auch an der Illustration zahlreicher ähnlicher Werke beteiligt waren. Neben

Devéria und Célestin Nanteuil, der mit Tony Johannot zusammen 1844 den „rasenden Roland“ illustrierte, war Louis Boulanger in seinen Anfängen einer der typischen Vertreter der romantischen Richtung, dessen als künstlerische Leistung nicht eben hochstehende Vignetten für den Geschmack der Zeit charakteristisch sind.

Aber die vierziger Jahre bedeuten doch bereits den Abstieg der romantischen Strömung. Interesse der Künstler und Geschmack des Publikums wandten sich anderen Gebieten zu. Sittenbild und Satire wurden das Betätigungsfeld einer neuen Gruppe von Zeichnern, die fast alle in erster Reihe Lithographen waren und für den Holzschnitt nur gelegentlich arbeiteten. Die Witzblätter selbst, der „Charivari“ vor allem, der in der Hauptsache mit Lithographien illustriert war, konnten der Holzschnittvignette nicht ganz entraten, und seine Zeichner versuchten sich hier in einer neuen ausdrucksvollen Kurzschrift. Daumier ist auch in diesem Bereich die führende Persönlichkeit. Wo sein Stift den Holzstock berührt, gewinnt die Linie eine elementare Kraft, die alle Versuche anderer Zeichner weit hinter sich läßt.

Die ersten Holzschnitte Daumiers, die im Jahre 1833 im „Charivari“ erschienen, waren noch derb und einfach geschnitten, verrieten noch kaum die Kenntnis des neuen englischen Verfahrens. Aber zu der starken und großzügigen Zeichnung Daumiers scheint sich der breite und offene Strich, den der Holzschneider bildet, recht wohl zu fügen, und in der Reihe großer politischer Karikaturen, die den ersten Versuchen folgte, strebt der Holzschnitt nach einer Monumentalität, die er unter den in der Kleinarbeit so geschickten Händen der neugebildeten Techniker bald wieder preisgeben sollte.



François Daubigny, Aus Victor Hugo „Notre Dame de Paris“, 1844
Holzschnitt von Adèle Laisne 45×71



Célestin Nanteuil, Aus Arioste „Roland furieux“, 1844
Holzschnitt von Nouron 110×76

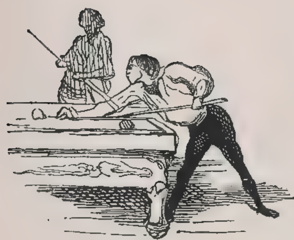
Im Jahre 1834, als der „Charivari“ diese großen Holzschnittkarikaturen Daumiers brachte, war der Gil Blas noch nicht erschienen. Noch hatte der französische Buchholzschnitt nicht die entscheidende Wendung genommen, der auch Daumier sich fügen mußte, da er allmählich in das kleine Format einlenkte, das der herrschende Geschmack verlangte. Die Ausdruckskraft, mit der jeder Strich gesättigt ist, die Beschränkung auf nichts als das Allerwesentlichste verleiht diesen kleinen Zeichnungen eine wahrhaft erstaunliche Größe. Kein vergröbernder Schnitt vermag es, den Charakter der Zeichnung zu zerstören, die in Frankreich ebensoweit wie in Deutschland Menzels Handschrift über alles hinausragt, was zur gleichen Zeit an Holzschnitten entstand.



Henri Baron, Aus Arioste „Roland furieux“, 1844
Holzschnitt 63×95

Wie das Jahr 1840 den Höhepunkt des neuen Holzschnittes überhaupt bezeichnet, so für Daumier im besonderen. Nach dieser Zeit beginnt das Tonschnittverfahren die Herrschaft an sich zu reißen, und auch Daumier überläßt es seit den fünfziger Jahren in steigendem Maße dem Handwerker, die getuschten Schattenlagen in Striche aufzulösen. Die blattgroßen Zeichnungen, die im Verlaufe der sechziger Jahre der „Monde illustré“ veröffentlichte, sind nur noch freie und stark verallgemeinernde Übertragungen der an sich bedeutenden Kompositionen des Meisters. Maurand zeichnete sich besonders als Xylograph Daumiers aus. Er verstand es, so viel in seiner Umsetzung zu retten, als einer fremden Hand möglich war.

Wie Daumier, so waren alle die übrigen Zeichner, die als Lithographen bekannt sind, zugleich für den Holzschnitt tätig. Das neue Paris, die Typen der emporkommenden bürgerlichen Gesellschaft waren eine ebenso unerschöpfliche Fundgrube für die Feder der Literaten wie für den Stift der Illustratoren, die deren Schriften mit Bildern schmückten. Der Gegenwart allein galt nun wieder das ganze Interesse, das die historisch gerichtete Generation der Romantiker der Vergangenheit zugewandt hatte. Wie Daumier der Zeichner, so war Balzac der Dichter dieses neuen Geschlechtes, und man möchte es bedauern, daß nicht



Honoré Daumier,
Aus „Physiologie du Poète", 1842
Holzschnitt von Birouste 43×38

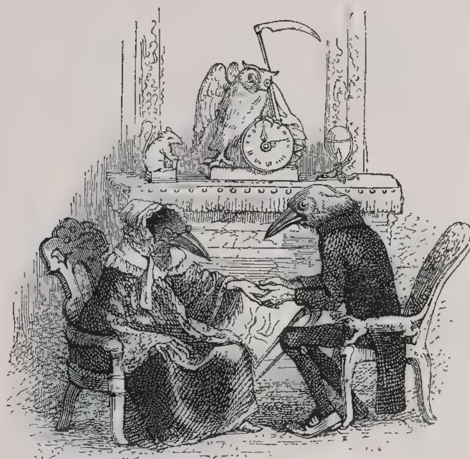
beide ihre Kräfte zu gemeinsamem Werke vereinten. Kleineren Geistern wie Bertall, der die „Petites Misères de la Vie conjugale" illustrierte, blieb es vorbehalten, die Typen, die Balzac geschaffen hatte, in der Zeichnug nochmals erstehen zu lassen.

Balzac war der Vater einer ganzen Literaturgattung, wie Daumier der Urheber eines weit verbreiteten Illustrationsstiles. Von seiner „Physiologie du Mariage" nahm die ganze Reihe der Physiologies" ihren Ausgang, für die vor allem Huart verantwortlich zeichnete. Es waren satirische Darstellungen der verschiedenen Berufsgattungen des neuen Bürgertums, des Dichters und des Musikers, des Reisenden und des Bummlers, der Dirne und der Portiersfrau. Immer neue kleine Bändchen der Art erschienen in den ersten vierziger Jahren in Curmers Verlage, und neben Daumier und Gavarni waren alle die kleineren Zeichner für die Illustration der beliebten Serie tätig.

Was in den „Physiologies" in selbständiger Form auftrat, wurde in neuer und reicherer Abwandlung zu größeren Bänden zusammengestellt, wie in Paul de Kocks „La Grande Ville", die sich selbst als „komisch, kritisch und philosophisch" bezeichnete, und vor allem in den Bändereihen der „Français peints par eux-mêmes", die in den frühen vierziger Jahren zur gleichen Zeit wie die „Physiologies" selbst erschienen. Gavarni ist in den ersten Bänden der „Français" der beliebteste Illustrator und bewährt seinen geschmeidigen, eleganten Strich in zahlreichen kleinen Illustrationen, deren Formensprache ersichtlich durch Daumiers klassische Leistungen angeregt ist. Aber wenn Daumier immer lebendig bleibt, wenn gerade die Fülle seiner Erfindungen charakteristisch ist für den unerhörten Reichtum seiner bildnerischen Phantasie, wie man Balzac erst kennt, wenn man ein Dutzend seiner Romane gelesen hat, so wirkt Gavarni in der Masse leicht einförmig, und wo er ins größere Format geht, wird er meist peinlich glatt. Schon in wenig späteren Arbeiten, wie in den Illustrationen der „Contes Fantastiques" E. T. A. Hoffmanns, die 1843 erschienen,



Bertall, Aus „Cahier des Charges", 1847
Holzschnitt 37×55



Grandville, Aus „Scènes de la Vie privée et publique des Animaux“, 1842
Holzschnitt von Rouger 70×69

verfällt Gavarni in eine ziemlich traurige Familienblatt-Banalität, und in den vier Bänden des „Diable à Paris“, die 1845 herausgegeben wurden, bekundete er vollends seine Teilnahmlosigkeit, indem er kaum für den Holzschnitt erfundene Zeichnungen in langen Reihen vervielfältigen ließ.

Von dem Esprit der „Français peints par eux-mêmes“ ist in der trockenen Nachahmung des „Diable à Paris“ wenig mehr zu spüren. Aber auch schon in den späteren Bänden der „Français“ selbst wird ein auffallendes Nachlassen der Kräfte bemerkbar. In den ersten Lieferungen erscheinen neben Gavarnis Illustrationen zahlreiche Holzschnitte Monniers, aus denen die etwas pedantische Sachlichkeit eines guten Beobachters spricht. Lami schwelgt in der Darstellung modisch gekleideter Frauen, er ist der Zeichner der Krinoline der vierziger Jahre. Traviès übt seinen nüchternen Humor, Grandville seine etwas spitzig trockene Satire, Charlet, der gern seinen breiten Federstrich in den Holzschnitt übertragen läßt, ist immer zur Stelle, wo es gilt, den Soldatenstand zu feiern. Meissonier bewährt sich in zierlich exakten Bildungen als Zeichner von Rang. Und mit Gavarni selbst wetteifert Gagnier in der Darstellung der bürgerlichen Eleganz seiner Zeit. In den zwei letzten Bänden, die 1841 und 1842 erschienen, übernimmt Hippolyte Pauquet, der wohl ein gewandter, aber auch ein unselbständiger Zeichner ist, die Führung, nicht zum Vorteil des Unternehmens, das in den „Français de Province“ eine nicht mehr gleichwertige Fortsetzung fand, während in dem Ergänzungsbande des „Prisme“ im Jahre 1841 noch einmal die besten Zeichner des Curmerschen Verlages, Daumier an der Spitze, zu gemeinsamer Arbeit vereint erscheinen.

Als Dokumente zur Sittengeschichte sind alle diese Bände von unschätzbarem Wert. Keine andere Zeit hat an ihrer eigenen Erscheinung ein so intensives Interesse genommen wie die Generation, die unter dem Bürgerkönigtum in Paris lebte. Nachdem man eben noch mit Leidenschaft sich

romantisch schwärmend in eine bessere Vergangenheit zurückgeträumt hatte, entdeckte man nun die eigene Gegenwart, hielt sich selbst den Spiegel vor, wollte nichts als sein eigenes Konterfei in Wort und Bild wiederfinden. Es ist bezeichnend, daß auch das Märchen nun nichts anderes sein will als eine durchsichtige Verkleidung der eigenen Umwelt. Von Balzacs „Scènes de la Vie privée" nahm ein Sonderzweig der Literatur seinen Ausgang, der im Abbilde der Tiere und Pflanzen das Leben der Menschen verspottete. Grandville fand hier seine Spezialität als Illustrator. Er betätigte seinen einigermaßen pedantischen Humor in halb vermenschlichenden Karikaturen der verschiedensten Tier- und Pflanzenarten oder selbsterfundener Fabelwesen.

Nicht länger als etwa ein Jahrzehnt, von der Mitte der dreißiger bis zur Mitte der vierziger Jahre währte die eigentliche Blütezeit der französischen Holzschnittillustration. In der Folge versiegte die Kunst nicht. Aber was vorher das Betätigungsfeld Vieler gewesen war, wurde nun im wesentlichen das Reich eines Einzigen, da Gustave Doré ganz allein seit den fünfziger Jahren den französischen Buchholzschnitt beherrschte.



Gustave Doré, Aus Balzac, Contes drôlatiques, 1855
Holzschnitt 77×84



Gustave Doré, Aus Balzac, Contes drôlatiques, 1855
Holzschnitt 48×84

DORÉ



ehnlich wie die Karikatur im Verlaufe der vierziger Jahre die romantische Vignette im illustrierten Buche ablöste, so schlug die Romantik selbst in die Karikatur um, als sie in dem Werke eines phantasievollen Zeichners zu künstlerischer Nachblüte erweckt wurde. In den Büchern, die Gustave Doré illustrierte, fand die französische Romantik in einer Art Selbstverspottung zugleich ihre glänzendste Erfüllung. Es erscheint wie ein Widerspruch, daß Doré bis zum Jahre 1883 lebte — und er starb damals beinahe noch jung, erst einundfünfzigjährig. Obwohl ein Zeitgenosse von Courbet und Manet, gehörte er geistig der Generation der Gigoux und Johannot an.

Doré begann fast als Knabe noch seine Laufbahn. Ein Heft mit federgezeichneten Lithographien, das an Töpffers damals beliebte Karikaturfolgen anknüpfte, zeigt schon die spielende Erfindungsgabe des Vierzehnjährigen, und in den lithographischen Bilderbüchern, die um das Jahr 1850 erschienen, steht das Talent auf der Höhe seiner Entfaltung. Es waren sittenbildliche Darstellungen im Geschmack der Zeit, mehr liebenswürdige als beißende Satiren auf das Leben der Pariser Gesellschaft. Doré faßt nicht wie Daumier den Einzelnen als Typus und Repräsentanten einer Gattung. Er gibt überall die Fülle. Er sucht die Stätten, wo die Menschen sich drängen, die Massen sich stauen, wo in der gemeinsamen Bewegung einer Menge ihr eigentümliches

Wesen sich offenbart. Daumier legt gleichsam das Innere des Menschen bloß, er ist Dramatiker und Seelenkünder. Doré bleibt an der Oberfläche, ihn interessiert das Kleid und die Geste, während innere Anteilnahme ihm kaum gegeben ist. Er empfindet eine sinnliche Freude an dem Hin und Wider der Richtungen, der Fülle der Bewegungen, der Vielgestalt der Typen, den grotesken Formen eines Gedränges. Und den Motiven, die er liebt, paßt



Gustave Doré, Aus „La Ménagerie Parisienne", 1854
Lithographie 230×280

sich der Strich der weichen Kreide an, die er mit einer selbst in der Zeit der besten Leistungen Gavarnis unerhörten Virtuosität handhabt. Kein anderer Zeichner hat das Material so spielend beherrscht, ihm gleich zärtlich blumenhafte Wirkungen abgewonnen wie der junge Doré, der es versteht, mit ein paar leicht hingestreuten Druckern die ganze Pracht eines reichgemusterten Seidenkleides auf das Papier zu zaubern. Dorés Schaffen übt den Eindruck



Gustave Doré,
Aus Balzac, Contes drôlatiques,
1855. Holzschnitt von Lavieille 77×40

vollkommenster Mühelosigkeit. Seine Kunst ist das Gegenteil von Konzentration, sie findet nicht leicht Genüge, gibt immer noch mehr und wohl ein Zuviel. Die Form quillt überall über die Ränder, und ein Motiv wird nicht als solches zur höchstmöglichen Intensität gesteigert, sondern durch Wiederholung eindrücklich gemacht.

So hat Doré in einem seiner Lithographienhefte das Publikum der verschiedenen Schaustellungen der Großstadt („Les différents Publics de Paris"), in einem andern die „Ménagerie Parisienne", den menschlichen Tierkäfig geschildert, nicht in der kindlichen Art, wie Grandville das Tier vermenschlichte, sondern mit einem überlegenen Spott, der im Menschen selbst die Tiernatur erkennt. Doré ist trotzdem so wenig Karikaturist, wie Gavarni es war. Er besitzt eine natürliche Empfindung für die modische Linie, die er am zeitgenössischen Kleide ebenso miterlebt, wie er sie im Kostüm vergangener Epochen einfühlend wiedererstehen läßt. In den „Folies Gauloises" gibt Doré auf seine Art einen Abriß der Kostümgeschichte. Anders als Menzel, der sich mit der Geduld des Forschers in das Studium der Vergangenheit versenkte, erfaßt Doré aus flüchtigen Anregungen mit einer erstaunlichen Anpassungsgabe den Geist einer fernen Mode, zwingt alle Materie in den einen Rhythmus, in dem er die Stimmung der Zeit empfindet.

Diese geniale Einfühlungsgabe befähigte Doré wie keinen anderen zum Beruf des Illustrators. Eine Welt, die der Dichter in andeutenden Worten nur gleich nebelhaften Visionen ahnen läßt, steht leibhaft vor seinem inneren Auge, und je phantastischer die Geschichte, desto lebendiger wird der Zeichner, der jede Kühnheit des Dichters nochmals übertrumpft. Der Gargantua des Rabelais und die „Contes drôlatiques" des Balzac waren Bücher nach Dorés Geschmack. Da feiert in der wilden Groteske einer überschäumenden Selbstverspottung der Geist der Romantik seine letzten Triumphe. Die Gigoux und Johannot, Nanteuil und Boulanger erscheinen winzig und bescheiden neben dieser sprudelnden Fülle einer nimmermüden Erfindungsgabe, die an

phantastischen Menschengestalten, an bewegtem Getümmel, an witzigen Einfällen sich selbst nicht genug tun zu können scheint.



Gustave Doré, Aus Balzac, Contes drôlatiques, 1855
Holzschnitt von Sotain 135×84

Im Jahre 1854, dem gleichen Jahre, in dem der Rabelais erschien, wurde die witzige historische Persiflage der „Histoire de la Sainte Russie“ gedruckt. Sotain zeichnet als der Holzschneider des Rabelais, und das Titelblatt des Russenbuches erwähnt rühmend, daß die ganze neue Schule unter seiner Leitung die Zeichnungen Dorés in Holz geschnitten habe. Leider ist ihre Arbeit recht ungleichwertig, und manches Blatt hat durch die gefühllose Behandlung des Handwerkers die feinsten Reize lebendiger Strichführung eingebüßt. Möglicherweise war Doré selbst mit der Arbeit Sotains nicht ganz einverstanden. Jedenfalls begegnet sein Name nur noch gelegentlich in den im folgenden Jahre erschienenen „Contes drôlatiques“ neben denen von Lavieille, Pisan, Gauchard, Riault. Hier waren die Meister der Technik versammelt, die Doré auch in den späteren Werken treu geblieben sind, die aber kaum einmal wieder sich zu so vollkommener Zusammenarbeit mit dem Zeichner gefunden haben wie in dem kleinen Balzacbande mit seiner schier unerschöpflichen Fülle geistsprühender Illustrationen. Die übermütige Laune der phantastischen Erzählungen ist auf den Zeichner übergesprungen.



Gustave Doré, Aus Rabelais „Gargantua", 1854
Holzschnitt 95×76

Nie war er fruchtbarer, blendender, strotzender von einem Übermaß randvoller Bilder, sich selbst übertrumpfender Einfälle einer Phantasie, in der das Erbe von Generationen sich in einem ungeheuerlichen Formengedächtnis angehäuft zu haben schien, das gewiß am Oberflächlichen haftete, aber immer die spielende Leichtigkeit des Schaffens verbürgte.

Dorés glücklichste Schöpfungen sind vor seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahre entstanden. Der schnell erworbene Ruhm spornte seinen Ehrgeiz, und er begnügte sich bald nicht mehr mit den kleinen Vignetten, er versuchte sich in Malerei und Radierung, das Format seiner illustrierten Bücher wuchs vom bescheidenen Oktav zum anspruchsvollen Foliobande. Statt der entzückenden Randeinfälle zeichnete er blattgroße Ilustrationen, statt rasch hingeschriebener Impromptus bildmäßig abgerundete Kompositionen. Die Bücher, die in den sechziger Jahren erschienen, sind die ersten „Prachtbände" und die Vorläufer einer neuen Gattung, die — nicht zum besten der Buchkunst — für die Zukunft maßgebend werden sollte. Dantes Hölle, in der Doré durch den Respekt vor dem Dichtwerk sich zu einer Feierlichkeit verführen läßt, die seine besten Fähigkeiten an ihrer Entfaltung hindert, beginnt im Jahre 1861 die Reihe. Sie findet ihren Abschluß im Jahre 1866 mit den zwei umfangreichen Bänden der „Sainte Bible", deren ungeheurer Erfolg weit über die Grenzen Frankreichs hinausdrang. In einer späten Verwässerung feiert die romantische Richtung nachträgliche Triumphe. Denn Doré nimmt die heilige Schrift entgegen aller klassischen Tradition als ein abenteuerliches orientalisches Märchen. Aber er wagt doch nicht, ganz seinem Temperamente



Gustave Doré, Aus Rabelais „Gargantua“ 1854
Holzschnitt 100×130

die Zügel schießen zu lassen, und die bildmäßige Abrundung der großen Kompositionen läßt Schwächen seiner Zeichnung zutage treten, die in den leichter hingeschriebenen Vignetten früherer Bücher minder störend fühlbar wurden.

Besser als im Dante und in der Bibel konnte Doré in dem exotischen Milieu der „Atala“ des Chateaubriand seiner Freude an üppig wuchernden Formen Genüge tun, und in Bérangers Ballade vom „Ewigen Juden“ gelangen ihm die reichsten Kompositionen im großen Format. Gemessen an diesen phantasievollen Erfindungen wirkt selbst der Don Quichotte des Jahres 1863 schon merkwürdig matt. Der Künstler scheint während der Arbeit an den zahlreichen ganzseitigen Illustrationen zu erlahmen, und ein wenig von der alten Laune seines Temperamentes bekundet sich nur in den kleineren Vignetten, mit denen der Text geschmückt ist. Solche kleinen Federzeichnungen wurden im Schnitte im wesentlichen getreu faksimiliert, während in den großen



Gustave Doré, Aus Cervantes, Don Quichotte, 1863
Holzschnitt von Pisan 124×92

Schwarz-Weiß-Bildern, die mit Pinsel und Tusche auf den Stock gemalt wurden, die Durchbildung des Einzelnen der Willkür des Holzschneiders überlassen blieb. Der Künstler gab nur die Tonwerte und vertraute die Übersetzung in das lineare System den Holzschneidern an, deren Stellung gegenüber dem Entwurfe des Zeichners sich in zunehmendem Maße verselbständigte. Erst jetzt gelangte der „Tonstich", wie er für die folgende Zeit vorbildlich werden sollte, zu seiner eigentlichen Ausbildung. Während die Persönlichkeit des ausführenden Technikers im Faksimileschnitt in den Hintergrund getreten war, wurde im Tonstich die Handschrift des Xylographen zu einem wesentlichen

Element der Bildgestaltung. Es wurde jetzt der Ehrgeiz des Holzschneiders, seiner persönlichen Handschrift in der Übersetzung Geltung zu verschaffen, und zuweilen steigerte sich die Eigenart dieser Handschrift bis zur Manier. Namentlich Pisan ging in dieser Richtung bis an die äußerste Grenze des Möglichen, wenn er in einem Bravourstück der Holzschneidekunst alle Form allein durch An- und Abschwellen horizontaler Strichlagen entstehen ließ. Pisan war der ausgesprochenste Virtuose des Grabstichels. Er wählte mit Vorliebe die nächtlichen Szenen, in denen er seine Kunst effektvoll geschnittener Lichter am wirksamsten entfalten konnte. Piaud kam ihm am nächsten in der Technik des Tonstichs, um die sich die ganze neue Holzschnittschule bemühte. Mit kaum minderer Virtuosität als Pisan behandelte Pannemaker den Holzstock in Anlehnung an die Systematik des alten Linienstichs. Er bildete für die verschiedenen Arten des Darstellbaren, für die nackten Körper, für Felsen, für Wasser, für bewachsenen Boden besondere Systeme der Wiedergabe stofflichen Eindrucks. Aber Dorés eigene Zeichnung verhält sich zu der xylographischen Übersetzung kaum mehr anders als die zahlreichen Gemälde, die — niemals für den Holzschnitt bestimmt — von nun an in steigender Zahl im Tonschnitt wiedergegeben wurden. Die Technik, die Bedeutendes geleistet hatte, solange sie sich in dienender Stellung genügte, war zu raschem Niedergang verurteilt, da sie sich eine Eigenherrschaft anmaßte, die ihr nicht gebührte.



Gustave Doré, Aus Balzac, Contes drôlatiques, 1855
Holzschnitt 50×84

Deutschland

RETHEL UND DIE NAZARENER



Trotz der eifrigen Bemühung Gubitz' und der frühen, aber vereinzelt gebliebenen Versuche Caspar David Friedrichs setzte die Wiederbelebung des Holzschnitts in Deutschland erst vergleichsweise spät ein. Die Tradition, die von den Unger zu Gubitz führte, war nicht ganz verloren, sie wirkte in einzelnen Schülern fort. Nichtsdestoweniger stand die eine der beiden Richtungen, in die der deutsche Holzschnitt um die Mitte des 19. Jahrhunderts auseinanderfiel, in Abhängigkeit von der vorgeschrittenen französischen Technik. Nicht verlockt durch das kaum ermutigende Beispiel von Gubitz' Volkskalender, sondern erst angeregt durch die Erfolge der mittlerweile in Paris zu hoher Blüte gelangten englischen Holzschnittechnik, brachten auch die deutschen Verleger dem alten Verfahren ein neues Interesse entgegen. Mit einer erstaunlichen Schnelligkeit folgten deutsche Ausgaben den rasch berühmt gewordenen französischen Erstdrucken der illustrierten Bücher. Stuttgarter Verleger vor allem waren bemüht, auf solche Weise dem französischen Holzschnitt Eingang in Deutschland zu verschaffen, wie es der Ehrgeiz der deutschen Xylographen wurde, die technische Fertigkeit der Franzosen zu erreichen. Der Münchener Kaspar Braun ging mit seinem Freunde Johann Rehle im Jahre 1838 selbst nach Paris, um bei Brévière die Kunst zu erlernen.

Aber in Berlin allein fielen die neuen Anregungen auf einen vorbereiteten und fruchtbaren Boden. Die Energie Menzels befeuerte die Schüler Gubitz', dessen Bemühungen nun in den späten dreißiger Jahren endlich ihre Früchte trugen. Als sein Nachfolger wirkte hier Friedrich Ludwig Unzelmann, und als dessen Schüler Albert Vogel, an den sich der Wigandsche Verlag in Leipzig wenden konnte, als er zur Vierhundertjahrfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst eine illustrierte Ausgabe des Nibelungenliedes vorbereitete. Von Berlin verbreitete sich die neue Kunst nach dem übrigen Deutschland. Eduard Kretschmar, der bei Unzelmann gelernt hatte, begründete eine eigene Werkstatt in Leipzig, wo bereits seit 1833 in Brockhaus' Verlag das Pfennigmagazin erschien. In Anlehnung an die „Illustrated London News" folgte 1843 in dem Verlage



Alfred Rethel, Aus den „Nibelungen“, 1840
Holzschnitt von Unzelmann 160×139

von J. J. Weber die Illustrierte Zeitung, deren außerordentlicher Bilderbedarf an die Leistungsfähigkeit der Xylographen die allergrößten Anforderungen stellte. Andere Zeitschriften, die sich bald anschlossen, sowie große illustrierte Werke, boten der Technik immer neue Aufgaben. So wurde Leipzig, als Hauptsitz des Buchverlags, zu einer Zentrale der Holzschneidekunst, die allerdings durch die Massenproduktion hier rasch den Charakter einer Industrie annahm. Es regte sich aber auch an anderen Stellen das Bedürfnis nach eigenen Werkstätten. Der Anregung Bendemanns und Hübners war es zu danken, wenn Hugo Bürkner 1840 nach Dresden übersiedelte, um eine neue Holzschnittschule zu begründen.

Im Gegensatz zu der französischen Übung, die durch die malerische Tendenz der herrschenden Kunstrichtung zum Tonstichverfahren gedrängt wurde,

das dem Techniker eine größere Freiheit in der Umsetzung der Zeichnung ließ, blieb der Holzschnitt in Deutschland lange Zeit wesentlich dem Faksimileverfahren treu. Menzel verlangte, obwohl er malerischen Wirkungen nachging, von den Xylographen die absolute Treue gegenüber seiner Zeichnung, in der alle Tonlagen in Liniensysteme aufgelöst gegeben wurden, und Rethel, der als Hauptrepräsentant der entgegengesetzten Richtung gelten darf, verlangte die gleiche Treue, weil seine Absicht von vornherein nur auf die zeichnerische Durchbildung gerichtet war. Gegenüber der Berliner Schule, deren Hauptvertreter Unzelmann war, bildeten Bürkner und seine Schüler August Gaber und Kaspar Oertel in Dresden, wo einst auch Friedrichs Holzschnitte entstanden waren, einen strengen Faksimileschnitt in der Art der alten Meister, auf den sie durch den Zeichenstil der Rethel und Schnorr ebenso wie durch die Strichführung Ludwig Richters hingewiesen wurden.

Aus dem Kreise der deutschen Nazarener, die gleich den französischen Romantikern für Mittelalter und nationale Vergangenheit begeistert waren, ging diese späte Wiederbelebung der Technik Dürers und Holbeins hervor. Und während die andere Richtung des Holzstichs ausschließlich für die Buchillustration zu arbeiten sich bemühte, wollte der Linienschnitt auch im großen Einblattdruck eine lange vergessene Tradition wieder aufnehmen.

Das Jahr 1840 ist für Deutschland das entscheidende Datum in der Geschichte des neuen Holzschnitts. Damals beging man die vierte Säkularfeier der Buchdruckerkunst, und zu Ehren Gutenbergs, dem auch Menzel einen seiner frühesten Holzschnitte widmete, konnte nach der Meinung der Zeit kein würdigeres Werk erscheinen als Marbachs Übersetzung des Nibelungenliedes, mit dessen Bilderschmuck Eduard Bendeman und Julius Hübner beauftragt waren. Die besten Holzschneider der Zeit, wie Unzelmann, Bürkner, Vogel, besorgten die Schnittausführung. Gotisierende Randleisten umgeben den Text, und jedem „Abenteuer“ ist ein Bild vorangestellt. Es sind im allgemeinen recht schwächliche Zeichnungen im üblichen Nazarenerstil, und es würde kaum lohnen, von dem Buche ausführlich zu sprechen, hätte nicht der Umstand, daß die beiden Maler, denen die Illustrierung ursprünglich allein übertragen war, das Werk nicht rechtzeitig zu Ende bringen konnten, den Verleger veranlaßt, mit der Fertigstellung Alfred Rethel zu beauftragen. Neben seiner markigen Strichführung und energisch bewegten Komposition erscheinen die Zeichnungen der früheren Mitarbeiter doppelt sanftmütig und fade. Er allein beweist hier schon das rechte Gefühl für die Bedingungen des Holzschnitts.



Alfred Rethel, Aus „Auch ein Totentanz“
Holzschnitt von Gaber 222×319

Rethel war seiner Natur nach Zeichner, und der Holzschnitt kam wie keine andere Technik seiner Begabung entgegen. In der Radierung und Lithographie hat er sich nur gelegentlich und mit wenig Glück versucht. Aber trotzdem es scheint, als sei Rethels Zeichenstift recht eigentlich für die Übersetzung in den Holzschnitt vorgebildet, blieben die wenigen Illustrationen in Marbachs Nibelungenlied zunächst ohne Nachfolge. Die Arbeit für die Aachener Fresken, die zur Tragödie seines Lebens werden sollte, fesselte alle Kräfte des Künstlers. Erst fast ein Jahrzehnt nach der Entstehung der Nibelungenblätter wandte er sich ernstlich der Beschäftigung mit dem Holzschnitt zu. In Dresden, wo dank der Wirksamkeit Ludwig Richters der Faksimileholzschnitt in hoher Blüte stand, und an der Akademie unter Bürkner und Gaber eine Werkstatt für Holzschneidekunst eingerichtet war, reiften die Pläne zu großen Holzschnittunternehmungen. Nur der „Totentanz“ kam zustande. Unter dem Eindruck der Berliner Märzrevolution und der anschließenden Bewegung in Süddeutschland — nicht erst angeregt durch die Dresdener Mairevolution des Jahres 1849, die Rethel miterlebte, — entstand diese Bilderfolge, die — ganz aus der

Vorstellung erwachsen — als ein politisches Pamphlet gegen den Bürgerkrieg gemeint war. Die Tendenz der Bilderfolge wie der Verse, die Robert Reinick beigesteuert hat, richtete sich mit aller Schärfe gegen die Demagogen vom Schlage Heckers, in dessen berüchtigtes Kostüm mit Schlapphut und Stulpenstiefeln Rethels Tod gekleidet ist. Aber den Nachlebenden wurde dieser Totentanz zum eindrucksvollsten Denkmal der deutschen Revolution selbst. Es sind unvergeßliche Bilderfindungen, wie der Tod mit der Sichel über der Schulter, der Zigarre zwischen den Zähnen auf die Stadt zu reitet, wie er von der Rednerbühne der aufgeregten Menge das Richtschwert reicht, wie er in grimmiger Freude auf der Barrikade steht, und um ihn die Getroffenen stürzen, wie er endlich wieder unbekleidet, nur den Lorbeerkranz um den schmalen Schädel, die mächtige Fahne hinter sich, über Trümmer und Leichname auf müdem Roß von dannen zieht. Eine ganz starke bildnerische Phantasie hat diese Szenen erfunden, und mit dem sicheren Gefühl für die Wirkungen des Holzschnitts, das schon Rethels Nibelungenblätter auszeichnete, sind die Kompositionen in einem durchsichtig klaren Linienwerk gestaltet, das Bürkner mit feinfühligem Verständnis in den Schnitt übertrug.

Der Todesgedanke beschäftigte vielfach Rethels schwer umdüstertes Gemüt. Schon vor dem Revolutionszyklus hatte er, angeregt durch Heines Beschreibung der Pariser Choleraepidemie vom Jahre 1831, das berühmt gewordene Blatt gezeichnet, das unter dem Titel „Der Tod als Würger“ 1851 von Steinbrecher in Holz geschnitten wurde. Im Tanzschritt schreitet der fiedelnde Tod zwischen den Leichen der auf dem Maskenball von der Seuche Gefällten, und von Schrecken gepackt schleichen die Musikanten davon, während gespenstisch im Hintergrunde die Geißel der Menschheit thront. Rethel gab diesem grausigen Bilde ein Gegenstück in dem versöhnlich idyllischen Blatte, das er den „Tod als Freund“ benannte.

Diese beiden Meisterholzschnitte Rethels übertreffen als zeichnerische Erfindung wie als technische Leistung noch den Totentanz, und Rethel hat auch in den wenigen Jahren, die ihm blieben, keinen Holzschnitt geschaffen, der ihnen gleich zu achten wäre. Das Lutherlied, das Gaber in Holz geschnitten hat, leidet trotz des hohen Ernstes der Gesinnung an dem allzu illustrativ beziehungsreichen Inhalt der Darstellung, und das Einzelblatt, das „die Genesung“ heißt, gibt in seinem lyrischen Gehalte dem Künstler nicht die Gelegenheit, die besten Seiten seines auf das Dramatische gerichteten Talentes zu entfalten. Kleinere Gelegenheitsarbeiten für den Holzschnitt entstanden



Alfred Rethel, Der Tod als Würger
Holzschnitt von Steinbrecher 310×275

nebenher. Rethel selbst scheint immer mehr empfunden zu haben, daß auf diesem Gebiete seine eigentlichsten künstlerischen Aufgaben lagen. Er plante die Errichtung einer eigenen Holzschnittwerkstatt in Aachen. Er begann im Auftrage des Bibliographischen Instituts im Jahre 1852 eine groß angelegte Bibelillustration, von der nur vier Blätter zustandekamen. Im Jahre 1853 senkte sich geistige Umnachtung auf den Sechsunddreißigjährigen, der erst nach sechsjährigem Siechtum von seinen Leiden erlöst werden sollte. Lange nach seinem Tode wurden die Zeichnungen zum Zuge Hannibals über die

Alpen und die Aachener Karls-Fresken in Holzschnittwiedergaben publiziert. Es sind tüchtige Leistungen Bürkners und Brend'amours. Aber als eigentliche Holzschnitte Rethels können diese Blätter, die von fremder Hand auf den Stock gezeichnet sind, nicht bestehen.

Wäre Rethel eine längere Schaffenszeit beschieden gewesen, vielleicht hätte ein Kapitel der Geschichte des deutschen Holzschnittes eine andere Gestalt gewonnen. Was er hinterließ, ist nur ein vielverheißender Beginn, und andere setzten sein Werk mit unzureichenden Kräften fort. In Cottas Bilderbibel erschienen die vier Illustrationen, die Rethel 1852 auf den Holzstock gezeichnet hatte. Aber die große Aufgabe, die ihm zugedacht gewesen, fiel einem anderen, einem Geringeren zu.

Die Illustration der Bibel beschäftigte seit langem die deutschen Romantiker, die sich in dem römischen Kloster San Isidoro zusammengefunden hatten. Overbeck war das Haupt dieser Gemeinschaft, die von den Klassizisten mit dem Spottnamen der „alt-neurömisch-deutsch-patriotischen Maler" bezeichnet wurde. Seine „Zeichnungen zu den Evangelien" erschienen in den glatten Nachstichen Kellers, Steifensands und anderer Berufskupferstecher, die den weichlichen Formencharakter der Vorlagen noch verwaschener und verschwommener erscheinen lassen.

Joseph Führich, den man den „Theologen mit dem Stifte" nannte, widmete seine Kunst nahezu ausschließlich der bildlichen Interpretation der heiligen Schrift. In den Jahren 1827 bis 1829 lebte Führich in Rom, und hier geriet er in den Einflußkreis Overbecks, der ihn dem deutsch-italienischen Nazarenertum verpflichtete. Die erste Frucht im Bereiche der Radierung war der „Triumph Christi" (1839), eine schwächliche Abwandlung von Tizians großartiger Holzschnittfolge. Die Illustrationswerke, die Führichs Namen in weiten Kreisen bekannt gemacht haben, entstammen aber erst seinen späten Lebensjahren. In der Zeit von 1863 bis 1875 veröffentlichte der Verlag von Alphons Dürr in Leipzig eine ganze Reihe von Bilderbogen, die nach Zeichnungen Führichs von Gaber und Oertel in Holz geschnitten oder von Merz in Kupfer gestochen wurden.

In Wien, wo Blasius Höfel sich trotz mannigfacher Mißerfolge immer wieder um die Neubelebung des Holzschnitts bemühte, hat Eduard Steinle eine 1839 erschienene „Nachfolge Christi" mit zahlreichen Randleisten geschmückt. Steinle war 1828 in Rom in den Kreis der Nazarener eingetreten, zu dem auch Julius Schnorr von Carolsfeld in seinen jungen Jahren gehörte.



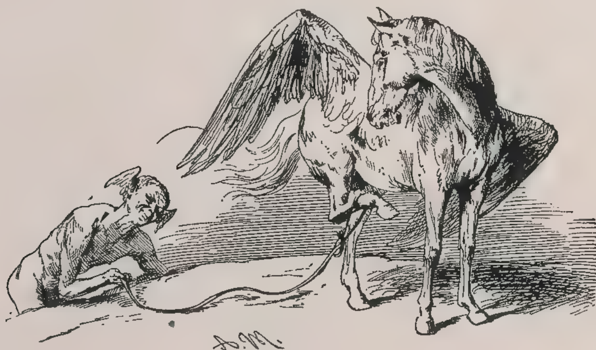
Julius Schnorr von Carolsfeld, Gideons Berufung, Aus der „Bibel in Bildern“
Holzschnitt von Jungtow 216×256

Schnorr versuchte sich zuerst an romantischen Stoffen wie Ariosts rasendem Roland, den er zur gleichen Zeit, im Jahre 1827, mit ein paar großen Lithographien illustrierte, als er in München seine berühmten Nibelungenfresken begann, die das erste monumentale Denkmal der wiedererwachten Liebe zur deutschen Vergangenheit wurden. Aber die Einstellung auf die italienische Geste, die für seine Kunst charakteristisch ist, war der Aufgabe wenig günstig, und das Nibelungenbuch, das er in Gemeinschaft mit Neureuther illustrierte — es erschien 1843, die Holzschnitte besorgte die Xylographische Anstalt von Kaspar Braun und Dessauer in München — erträgt ebensowenig den Vergleich mit den Zeichnungen Rethels wie die Bibelbilder, die Schnorr als alter Mann gezeichnet hat. Die Glätte der Komposition, die kühle Gehaltenheit der Geste läßt kaum mehr eine Freude an der übermäßig langen und einförmigen Bilderfolge aufkommen. Man scheidet mit einem Gefühl der Achtung vor einer noblen Gesinnung und einem feinen Talent, aber auch

mit einem Gefühl der Erleichterung, wenn man den dicken Band durchblättert hat.

Schnorr selbst war der Meinung, er habe ein im besten Sinne volkstümliches Werk geschaffen. Nur aus diesem Grunde ließ er sich zu der Technik des Holzschnittes herab, die ihm noch immer als die durchaus geringere neben Kupferstich und Stahlstich erschien. Die leichtere Möglichkeit der Vervielfältigung gab den Ausschlag, nicht wie man meinen sollte, die Erinnerung an Dürer, den man mehr nennt als kennt, während in Wahrheit die Vorstellung von der Kunst Raffaels, wie sie in den Köpfen der Nazarener sich gebildet hatte, den Kompositionen ihre Haltung gibt.

Es ist eine müde, überalterte Kunst, ein matt gewordenes Nazarenertum, das sich vor jeder lauten Gebärde scheut. Die Linie ist kraftlos, die Typen weichlich verschwommen, und die Komposition, der eine gewisse Geschicklichkeit in der Bildung rhythmischer Gruppen nicht abzusprechen ist, arbeitet in eklektischer Weise mit allgemeinen Erinnerungen an die Bilderwelt des raffaelischen Kreises. Diese Bibel war — ihr Erfolg zeigt es — das eigentliche deutsche Volksbuch im siebenten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, das Buch, an dem die Kreise der Gebildeten sich erbauten. Noch in dieser späten Zeit war die herrschende Richtung jene eklektisch akademische Manier, die aus Wolkenhöhe zum Volke herniederzusteigen sich herabließ, die es als „armselige Beschränktheit" ablehnte, „dasjenige Kunst zu nennen, was nur eine Abspiegelung der Wirklichkeit ist".



Adolph Menzel, Aus den Illustrationen zu den Werken Friedrichs II
D. 1183 Holzschnitt von Otto Vogel 49×91



Adolph Menzel, Aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen, 1840
D. 1016 Holzschnitt von Benneworth 80×111

MENZEL



Neben der überragenden Bedeutung des einen Meisters, durch dessen Werk der Berliner Holzschnitt wesentlich bestimmt wird, versinkt alles in tiefem Schatten, was in weitem Umkreise geschaffen wurde. In jeder Hinsicht beinahe ohne Voraussetzungen ist Menzels Kunst entstanden. Die wenigen Anregungen, die ihm nützten, sind leicht zu erkennen, aber sie waren so dürftiger Natur, daß das Wunder nur noch größer erscheint, wie er mit wenigen Riesenschritten über Vorläufer und Mitstrebende weit sich erhob. Menzels Vater, der ursprünglich Lehrer gewesen war, hatte in der Zeit, als Senefelders Erfindung zur Gründung lithographischer Anstalten in den meisten deutschen Städten verlockte, in Breslau einen Versuch in der neuen Kunst unternommen, und der Sohn war ihm früh schon bei den Zeichenarbeiten, die die Druckerei erforderte, behilflich. Der alte Menzel erkannte das Talent des Knaben, und um ihm die Möglichkeit besserer Ausbildung zu schaffen, siedelte die ganze Familie im Jahre 1830 nach Berlin über, wo das lithographische Geschäft in der gleichen Form weiter

betrieben wurde. Im Jahre 1832 starb, erst fünfundvierzigjährig, Menzels Vater Carl Erdmann und hinterließ dem Sohne die Sorge um die Familie, die der noch kaum dem Knabenalter Entwachsene mit strengem Pflichtbewußtsein auf sich nahm. Es sind aus den Jahren der Zusammenarbeit von Vater und Sohn eine Reihe lithographischer Zeichnungen erhalten, die von der Sorgfalt und Geschicklichkeit einer Hand zeugen, der jugendliche Unbeholfenheit niemals anzuhaften schien. Das Können des bescheidenen Lithographen erweist sich dem der Zeichner, deren Arbeiten er zu kopieren hatte, bereits damals bedeutend überlegen.

Menzel hat in diesen Jahren für den „preußischen allgemeinen Hausfreund" eine kleine Bildnisgalerie von Fürsten und berühmten Generälen geschaffen, er hat an den Illustrationen eines Pflanzenbuches mitgearbeitet, hat Briefköpfe gezeichnet, ein paar Berliner Witze in der Weise des Doerbeck, den er in einem späteren Briefe selbst als seinen „ehemaligen Intimus" bezeichnete, illustriert und hat Vorlagen von Lyser und Schrödter mit der Feder auf den Stein übertragen. Die erste größere Aufgabe, an der der Siebzehnjährige seine Kunst erprobte, war eine Bilderfolge zum Leben Martin Luthers. Das populäre Heft, dessen Urheber ein Baron Löwenstern war, sollte neu aufgelegt werden, und es ergab sich die Notwendigkeit, sieben von den Steinen, die zu stark abgenutzt waren, neu zu zeichnen. Menzel begnügt sich nicht mit einfachen Kopien der künstlerisch äußerst bescheidenen Vorlagen. Er verfährt ganz frei mit den Gruppen, von denen er oft nicht viel mehr als die allgemeine Anordnung übernimmt. Seine Absicht geht auf historische Realität gegenüber dem idealisierenden Nazarenertum seines dilettierenden Vorbildes. Es gibt sich schon hier ein Wirklichkeitssinn kund, der für den späteren Meister bestimmend werden sollte. Er flicht genrehafte Züge ein, bemüht sich um das historische Kostüm und wandelt dürftige Bilderbogen mit einem erstaunlichen Kunstverstande in volle und starkbewegte Kompositionen.

Der Verleger Louis Sachse scheint das Talent des jugendlichen Zeichners bald erkannt zu haben, denn er übertrug ihm zuerst zwölf Neujahrswünsche für verschiedene Berufsstände, in denen Menzel seine Fähigkeit zierlicher Gruppenbildung im kleinen Format zu erweisen vermochte, und bald darauf eine eigene illustrative Aufgabe, eine Reihe von Darstellungen zu dem Thema „Künstlers Erdenwallen". Die rührselige Anekdote der Goetheschen Dichtung lag Menzels sachlicher Denkungsart im Grunde recht wenig. Seine Anschauung vom Künstlerberuf, der ihm selbst aus dem Handwerk erwachsen war,

unterschied sich sehr von der falschen Idealität, die einen angehenden Raffael in der Schusterwerkstatt von dem harten Handwerksmeister geplagt werden läßt. Die Darstellungen sind denn auch von einer für Menzel recht fremdartigen Trockenheit, und die Zeichnung gerät in eine unwirklich verallgemeinernde Manier, die an Gewohnheiten des Linienstichs erinnert. Daß Schrödters Stil der Figurendarstellung, der seinerseits sich von der Art des Monnier herleitet, für Menzel vorbildlich war, ist leicht zu sehen.



Adolph Menzel, Schlacht bei Fehrbellin, Aus den „Denkwürdigkeiten", 1836
D. 55 Lithographie 270×353

Aber er getraut sich in der fremden Aufgabe nicht zu der frischen Unbefangenheit, die nur in den drastischen Allegorien des Titelblattes sich kecker hervorwagt.

Menzel hat hier zum ersten Male das Motiv der figurenbelebten Pflanzenranke aufgegriffen, das seit Neureuthers vielbewunderten Bilderheften, die gewiß auch Menzel gekannt hat, in der deutschen Romantik so vielfach und bis zum Überdruß abgewandelt worden ist, und er hat in der Folgezeit

in kleinen Gelegenheitsarbeiten diese Form der Randzeichnung mit vielem Glück geübt. Menzels reizendste Erfindungen der dreißiger Jahre sind in solche zierliche Ranken eingesponnen. Er hat die Einladungskarten zu den Stiftungsfesten des „Vereins jüngerer Künstler" und des Kunstgewerbevereins, Briefköpfe für Kunsthandlungen und Buchtitel so gezeichnet. Die Grazie des Potsdamer Rokoko scheint wieder auferstanden in den minutiösen Figürchen, die sich mit einer liebenswürdigen Anmut in schön geschwungenen Ranken bewegen. Die spielende Leichtigkeit, mit der die selbstgesuchte Schwierigkeit der Stellungen bewältigt wird, teilt sich dem Beschauer, als das Gefühl einer überlegenen Heiterkeit mit.

Gegen den Ausgang der dreißiger Jahre endet die Reihe dieser köstlichen Gelegenheitsarbeiten, die in ein paar anspruchsvolleren Blättern größeren Formats nur gelegentlich und nicht ganz so glücklich sich fortsetzt. Menzel selbst mochte all diese Karten und Einladungen als eine bescheidene Nebenfrucht betrachten. Seine Hauptbemühung galt in den Jahren 1834 bis 1836 den „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte", die sein Verleger Louis Sachse in Auftrag gegeben hatte. Menzel hat in späteren Jahren selbst berichtet, welche Bemühung er auf diese Blätter verwandte, wie sorgfältig umständliche Studien des historischen Beiwerks und Kostüms der eigentlich künstlerischen Arbeit in jedem einzelnen Falle voraufgingen, und welche Schwierigkeit die Zurichtung der Steine und die Behandlung der lithographischen Kreide bereitete. Heut gilt die höchste Bewunderung der erstaunlichen Leistung des kaum zwanzigjährigen Jünglings, dessen Schöpfung weithin alleinsteht im gesamten Umkreise damaliger deutscher Kunst. Der kleine Lithographengehilfe ist ein Meister geworden, der in die Reihe der europäischen Größen eintritt. Sicherlich wird Menzel, der sich selbst als Bewunderer „des wirklich geistvollen historischen Materialismus der jetzigen Franzosen" bekannte, über den Stand der Lithographie in Paris wohl unterrichtet gewesen sein. Er verzeichnete in einem Briefe des Jahres 1836 die Namen Cogniet, Gudin, Poittevin, Leopold Robert, Roqueplan, Watelet, als die Meister, denen seine Bewunderung galt. Menzel konnte hier manche Anregung zu seinen Bilderfindungen schöpfen. Aber er ist jetzt schon den mittelmäßigen Künstlern, die er nennt, weit überlegen, und wenn in den frühen Blättern noch einige Befangenheit fühlbar ist, so wird er in den folgenden zusehends freier in der Beherrschung bewegter Massen und läßt selbst die bedeutendsten Schöpfungen eines Raffet weit hinter sich.



Adolph Menzel, Aus E. Feige, Der kleine Gesellschafter, 1836
D. 138 Lithographie 75×107

Menzel, der noch im Jahre 1836, als er an den beiden letzten Blättern der „Denkwürdigkeiten" arbeitete, gezwungen war, sein zeichnerisches Können an eine Aufgabe wie die Illustrierung mäßiger Verse der Emilie Feige zu verschwenden — es entstanden dabei die entzückenden Kinderbildchen, die ein Hosemann niemals später erreichte, — hatte durch seine historischen Kompositionen die Aufmerksamkeit ernsthafter kunstliebender Kreise erregt, und der Befähigungsnachweis auf dem Gebiete der Geschichtsdarstellung brachte ihm den Auftrag, der seinem Schaffen die entscheidende Wendung gab. Die „Histoire de Napoléon" mit den Illustrationen Horace Vernets, die 1839 in Paris erschienen war, hatte einen so großen Erfolg gefunden, daß noch im gleichen Jahre J. J. Weber in Leipzig eine deutsche Ausgabe veranstalten konnte, und der Verleger faßte den Plan, dem bewunderten Werke ein deutsches Seitenstück zu schaffen. Die bevorstehende Hundertjahrfeier des Regierungsantritts Friedrichs des Großen gab den erwünschten äußeren Anlaß. Franz Kugler wurde für die Abfassung des Textes gewonnen, und dieser empfahl den jungen Adolph Menzel für die Illustrationen. Die „Denkwürdigkeiten" überzeugten den Verleger von der Fähigkeit des Künstlers ebenso wie die Holzschnitte für den eben im Erscheinen begriffenen „Peter Schlemihl". Der Schlemihl war Menzels erster Versuch in der eigentlichen Buchillustration. Was sonst in dem engen Rankenwerk der Titelblätter zusammengedrängt war, konnte hier frei in selbständigen Vignetten sich entfalten. Und mit dem gleichen geschmeidigen Strich wie in den federgezeichneten Lithographien sind in den kleinen



Adolph Menzel, Aus „Peter Schlemihl“, 1839
D. 650 Holzschnitt von Unzelmann 57×75

Holzschnitten, die Unzelmann nicht ohne Geschick in dem etwas altertümlichen Volkskalenderstil Gubitz' ausgeführt hat, die zierlichen Figürchen lebendig bewegt, wie sich zugleich die Gabe, einen Text nicht banal zu verdeutlichen, sondern geistvoll mit bildhaften Arabesken zu umspielen, schon in diesem Erstlingswerke erstaunlich kundgibt.

Zu Anfang des Jahres 1839 wurde der Vertrag für das Friedrichsbuch geschlossen, und es begann nun für Menzel eine dreijährige Arbeitszeit, die mit endlosen Studien und hartnäckigen Kämpfen um die getreue Schnittausführung seiner Zeichnungen erfüllt war. Als Menzel das Werk übernahm, gab es wohl in Deutschland einzelne tüchtige Holzschneider, wie vor allem Unzelmann, der eine bemerkenswerte Geschicklichkeit besaß, aber zu sehr gewöhnt war, seine Vorlagen in einen leicht verallgemeinernden Strich zu transponieren, und wenn die einfachen Vignetten zum Schlemihl diese Behandlung noch einigermaßen ertrugen, so zeigt der „Tod des Franz von Sickingen“, der 1838 geschnitten wurde, wie der Charakter der Menzelschen Zeichnung durch die Übersetzung in den Unzelmannschen Strich verdunkelt werden konnte. Und Unzelmann war bei weitem der tüchtigste unter den deutschen Holzschneidern. Neben ihm hatte in den dreißiger Jahren nur Albert Vogel sich hervorgetan. Wie Vogel, so war auch Eduard Kretzschmar, der in Leipzig wirkte, ein Schüler der Berliner Akademie. Er wurde in späteren Jahren einer der tüchtigsten von Menzels Xylographen, während im Beginn seiner Tätigkeit für den Holzschnitt der Meister gegen ihn ein damals nur zu berechtigtes Mißtrauen zeigte.

Für eine Aufgabe von dem Umfange der Illustration des Kugler, die zudem rasch gefördert werden sollte, gab es in Deutschland im Jahre 1838 weder ausreichende noch genügend geschulte Kräfte, und es war notwendig, die berühmten Pariser Anstalten mit der Ausführung der Holzschnitte zu betrauen.

Aber die französischen und englischen Holzschneider, auf deren technisches Können Menzel gebaut hatte, bereiteten ihm eine arge Enttäuschung. Seine äußerst subtil detaillierte Vorzeichnung wurde in einen grob verallgemeinernden Holzschnittstil übertragen, in dem kaum eine Linie mehr kenntlich blieb. Ganz verfehlte Holzstöcke mußten verworfen werden. „Wie oft“, schreibt Menzel, „habe ich schon denselben Gegenstand zweimal gezeichnet, weil er das erstemal in unachtsame oder ungeschickte Klauen geraten war.“ Und in Briefen an seinen Verleger entlädt sich der ganze Zorn über die Pariser „Schweinschneider“. „Denen Monsieurs“, heißt es da, „bitte ich, von meinetwegen wissen zu lassen, daß ich mir eine solche schlingelhafte Mißhandlung meiner Zeichnungen ein für alle mal verbitte.“ Leider vermochte Menzel erst allmählich mit seinen Wünschen durchzudringen. Die Holzschnitte der Firma Andrew Best et Leloir, der für die ersten Lieferungen des Werkes der Löwenanteil an der Arbeit zugefallen war, sind großenteils recht klägliche Leistungen, in deren schematisierender Manier der charakteristische Strich der Vorlage rettungslos untergeht.



Adolph Menzel, Aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen, 1840
D. 913 Holzschnitt von Unzelmann und Müller 76×88

Menzel setzte es endlich bei seinem Verleger durch, daß in steigendem Maße deutsche Holzschneider mit der Ausführung seiner Schnitte betraut wurden. So vermochte er wenigstens die Arbeit besser zu beaufsichtigen, und durch seine unerbittliche Hartnäckigkeit, durch heftigen Tadel und peinliche Korrekturen wußte er die Unzelmann, Vogel, Kretzschmar, Georgy zu immer vollendeteren Leistungen anzuspornen.

Was Menzel in den drei Jahren der Arbeit an dem Friedrichsbuche für die Entwicklung des deutschen Holzschnittes getan hat, läßt sich noch heut



Adolph Menzel, Aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen, 1840
D 718 Holzschnitt von Unzelmann 52×92

im Durchblättern des Bandes ermessen. Aus höchst unvollkommenen Anfängen erwächst in steter Verfeinerung ein zu äußerster Exaktheit und Schärfe durchgebildeter Faksimileschnitt, der von dem Reize der originalen Handschrift kaum mehr etwas missen läßt und dem einzelnen Strich, der in der Federlithographie immer unter der gleichförmigen Breite leidet, den Reiz der Prägnanz hinzufügt, die der scharf geschnittene Steg des Holzes dem Abdruck mitteilt.

Menzel selbst erscheint im Verlaufe der Arbeit von seinem Stoffe immer stärker ergriffen. Er lebt sich ein in eine Welt der Vergangenheit, deren sichtbare Erscheinung er durch ein angestrengtes Studium sich ganz zu eigen zu machen versteht. Das trockene Geschichtsbuch Kuglers wird durch ihn erst zu dem volkstümlichen Heldengedicht. Von der ausführlichen Darstellung historischer Begebenheiten bis zu der kleinen Vignette allegorischen Inhalts werden alle Möglichkeiten bildlicher Ausdeutung des Textes genutzt. Eine niemals ermüdende Phantasie umspielt das geschriebene Wort mit geistreichen Einfällen, spinnt Gedanken weiter, malt Situationen aus und ist sich bei aller scheinbaren Freiheit leichtesten Improvisierens der Würde des Gegenstandes wie der Verpflichtung zu historischer Treue immer bewußt.

In der Arbeit an dem Friedrichsbuche bildet sich der spezifische Stil Menzelscher Zeichenkunst, der in den dreißiger Jahren noch fremde Anregungen verarbeitet und in verschiedenem Material sich versucht hatte, zu voller Selbständigkeit aus. Es eignet diesem Stile die Selbstverständlichkeit der Meisterschaft in so hohem Maße, daß man nicht versucht ist, die Frage nach Ursprung



Adolph Menzel, Aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen, 1840
D. 839 Holzschnitt von Kretzschmar 142×102

und Herkunft zu stellen. Was von der Art des Monnier auf dem Umwege über seine deutschen Nachahmer oder durch das unmittelbare Beispiel in Menzels Stil eingegangen war, ist längst verarbeitet. Die romantische Historienmalerei der Franzosen ist völlig überwunden. Der trockene Stil der Berichterstattung, wie Vernet ihn pflegte, ist weit überflügelt durch eine Kunst geistreicher Anordnung und einer farbig wirkenden malerischen Zeichnung,



Adolph Menzel, Aus Kugler,
Geschichte Friedrichs des Großen, 1840
D. 1038 Holzschnitt 123×60

die das einfache Material des holzgeschnittenen Striches zur höchsten Ausdrucksfähigkeit zwingt, die alle Reize koloristischer Stofflichkeit mit den blendenden Wirkungen schwieriger Beleuchtungseffekte verbindet.

Der äußere Erfolg des Buches war durchaus nicht so glänzend, wie der Verleger erwartet hatte. Noch zehn Jahre nach dem Erscheinen konnte ein nicht unerheblicher Rest der Auflage an den Verlag von Hermann Mendelssohn verkauft werden, und erst im Jahre 1856 vermochte ein Neudruck zu erscheinen, der als dritte Auflage bezeichnet wurde und gegenüber der ursprünglichen Ausgabe eine Reihe von Veränderungen aufweist, die schon im Jahre 1842 von Menzel geplant worden waren, als eine Neuauflage in Aussicht zu stehen schien. Sowohl die sechs Standbilder der berühmten Heerführer, die jetzt dem Buche beigegeben wurden, waren schon in den Jahren der ersten Beschäftigung mit dem Thema entstanden, wie die niemals zur Ausführung gelangten sieben Prachtbauten des Königs, von denen sich die ungeschnittenen Stöcke in dem Besitz des Verlegers fanden und nach photographischen Übertragungen im Jahre 1916 für den „Leipziger Bibliophilenabend“ von Reinhold Hoberg in Holz geschnitten wurden.

Seit dem Erscheinen des Friedrichsbuches war der Name Menzels mit dem des großen Königs für immer verbunden. Schon in der Zeit, als noch die Arbeit an dem Kugler im Gange war, machte der Verleger den Vorschlag, dem Buche ein Supplement zu geben in einer Darstellung der „Soldaten Friedrichs des Großen“. Menzel scheint bei dem Unternehmen nicht mit der gleichen inneren Anteilnahme gewesen zu sein wie bei der Illustration der Geschichte

des Königs. Seit 1841 zog sich die Arbeit durch viele Jahre hin, bis endlich 1849 die beiden letzten Blätter für den Schnitt fertiggestellt waren. Im Jahre 1853 erschien die „Heerschau der Soldaten Friedrichs des Großen“, für die ein Offizier namens Eduard Lange den Text verfaßt hatte. Es ist eines der schwächeren Werke des Meisters geblieben, wie auch die Schnittausführung, die Eduard Kretzschmar besorgte, die sonstige Sorgfalt vermissen läßt.

Zu einem anderen Friedrichswerke, das ebenfalls kurz nach der Vollendung des Kugler begonnen wurde, gab König Friedrich Wilhelm IV. die Anregung. Im Jahre 1843 erging an Menzel der Auftrag, die monumentale Ausgabe der „Werke Friedrichs des Großen“ mit zweihundert Holzschnitten zu illustrieren. Sechs Jahre lang dauerte die Arbeit an den Vignetten, die von Unzelmann, Hermann Müller, Albert und Otto Vogel in Holz geschnitten wurden. Als



Adolph Menzel, Aus den Illustrationen zu den Werken Friedrichs II.
D. 1082 Holzschnitt von Otto Vogel 112×128



Adolph Menzel, Aus den Illustrationen zu den Werken Friedrichs II.
D. 1146 Holzschnitt von Otto Vogel 104×104

Meisterleistungen des Feinschnitts übertreffen sie die Kuglerillustrationen. Aber an künstlerischer Unbefangenheit und Frische stehen sie, so geistreich und virtuos die Zeichnung überall bleibt, hinter ihnen zurück. Die Phantasie, die im Kugler sich immer rein innerhalb des bildmäßig Vorstellbaren bewegt hatte, wird allzu oft nun zum geistreichen Aperçu. Der schwierigen Aufgabe bildlicher Illustration abstrakter Gedanken wird der Künstler wohl in vielen Fällen noch durch die wörtliche Fassung eines metaphorisch gemeinten Ausdrucks in naiver Weise gerecht, oft aber ergeht er sich in allzu ertüftelten rebusartigen Allegorien, deren pedantischer Witz auch auf die Form der bildhaften Darstellung nicht ohne Einfluß bleibt. Trotzdem sind die Illustrationen zu den „Werken“ voll der zierlichsten und zugleich eindrucksvollsten Bilderfindungen, und man kann nicht genug bewundern, welche Fülle der Meister im kleinsten Rahmen zu entfalten verstand. Die Erfahrungen, die Menzel ebenso wie seine Holzschneider bei der Arbeit für den Kugler gesammelt hatten, konnten für das neue Werk genutzt werden. Menzel selbst war sich

klar geworden über das, was der Stichel zu leisten imstande war, und er war unerbittlich in seinen Forderungen, die er in vielen Korrekturen durchzusetzen verstand. Anderseits hatten die Holzschneider gelernt, sich aufs vollkommenste ihrem Meister unterzuordnen, und dieser stellte ihnen das Zeugnis aus, sie hätten im Gehorsam gegen den Strich seiner Zeichnungen das Höchste geleistet.

Im Gegensatz zu dem Kugler, der als ein rechtes Volksbuch geplant war, erschienen die Werke Friedrichs des Großen unter völligem Ausschluß der Öffentlichkeit. Sie waren vom König nur für Geschenkzwecke bestimmt und gelangten lange Zeit überhaupt nicht in die Hände weiterer Kreise des kunstliebenden Publikums. Erst im Jahre 1882 wurden die Illustrationen Menzels allein mit einem kurzen erklärenden Text, den Ludwig Pietsch verfaßt hatte, in einer kleinen Auflage von dreihundert Exemplaren für den Buchhandel ausgegeben, und vier Jahre später, zum Jubiläum des Todestages des Königs, erschien eine nochmalige größere Auflage mit Abdrucken von Klischees nach den Holzstöcken, die vor dem Druck der vorangehenden Auflage genommen worden waren.



Adolph Menzel, Aus den Illustrationen zu den Werken Friedrichs II.
D. 1110 Holzschnitt von Unzelmann 88×94



Adolph Menzel, Aus der Armee Friedrichs des Großen, 1857
D. 536 Lithographie 140×180

Noch kleiner war der Kreis, in dessen Hände das Werk gelangte, dem nach der Fertigstellung der „Illustrationen“ Menzel einen beinahe mehr wissenschaftlichen als künstlerischen Eifer zuwandte. Auf Veranlassung seines alten Verlegers Louis Sachse entschloß er sich zu der großangelegten Publikation über „Die Armee Friedrichs des Großen“, in der er die bei Gelegenheit seiner früheren Arbeit gesammelten Kenntnisse in systematischer Form niederlegte. Mit der Gewissenhaftigkeit eines Forschers hat sich Menzel in die Aufgabe vertieft. Unendliche Mühe muß es gekostet haben, aus den Beständen der Montierungskammer sowie schriftlichen und bildlichen Überlieferungen die Erscheinung der friderizianischen Armee in allen ihren Teilen wieder erstehen zu lassen. Wenn die Hand des geistreichen Zeichners sich auch in keinem der Blätter ganz verleugnet, so bleibt doch angesichts des umfänglichen Werkes das peinliche Gefühl, daß Kunst hier nur Mittel zum Zweck gewesen, daß sie nicht um ihrer selbst willen geübt wurde.

Als Technik wurde die lithographische Federzeichnung gewählt, die ohne Schwierigkeit Korrekturen zuließ, so daß bei den geringen Unterschieden mancher Uniformen ein Stein mit leichten Veränderungen mehrfach benutzt, und damit viel Arbeit erspart werden konnte. Aber auch dieses Verfahren zeigt, wie die künstlerische Leistung ganz dem Zwecke des historischen Kostümwerks untergeordnet wurde. Von eigens dazu angelernten Hilfskräften wurden die Drucke einzeln koloriert. Im ganzen entstanden so nicht mehr als dreißig Exemplare des Werkes, das im Jahre 1851 zu erscheinen begann und im Jahre 1857 in drei starken Bänden vollendet vorlag.

Menzel hatte seit den dreißiger Jahren sich immer wieder gelegentlich der lithographischen Federzeichnung bedient, und er war von dem zierlichen Vignettenstil, den er durch einige Jahre geübt hatte, schon 1839, als er seine ersten eigentlichen Illustrationen geschaffen hatte, zu einer einfacheren Figurenkomposition und zu größeren Maßstäben übergegangen. Damals waren die liebenswürdig historisierenden Zeichnungen zum Dresdener Galeriewerk entstanden, kleine Genrebildchen, in denen eine Reihe alter Meister im Stile ihrer eigenen Kunst verherrlicht wird. Das ornamentale Beiwerk, dem Menzel so breiten Raum zugemessen hatte, tritt nun bereits in den Hintergrund, und die alte Anmut und Laune schwindet noch mehr in späteren Gelegenheitsarbeiten, wie dem Jubiläumsblatt des „Tunnel“, dessen Humor sich als eine recht pedantische Maskerade enthüllt. Menzel war im Jahre 1851, als er, tief in der Arbeit für das Armeewerk befangen, mit einer grimmigen Energie seinen historischen Kostümstudien oblag, nicht mehr in der rechten Stimmung für solche kleinen Nichtigkeiten, an die er früher seine ganze Liebe verschwendet hatte.



Adolph Menzel, Aus der Armee Friedrichs des Großen, 1857
D. 486 Lithographie 163×90



Adolph Menzel, Landschaft, 1843
D. 1372 Radierung 164×223

In Menzels Geist machte sich eine wissenschaftliche Neigung zu allen Zeiten bemerkbar. Wie er schon als junger Mann bei der Arbeit an den „Denkwürdigkeiten" sich strengen historischen Studien widmete, so war er ebenso um die Vervollkommnung des Reproduktionsmittels bemüht und versuchte nacheinander die verschiedenen Techniken, um eine möglichst unverfälschte Vervielfältigung seiner Zeichnungen zu erzielen. Schadow hatte in einer absprechenden Kritik des Kuglerbuches die Rückkehr zur Radierung anempfohlen, die Menzel bis dahin nicht erprobt hatte, und vielleicht gab diese Mahnung den Anlaß zu den Radierversuchen, die in den Jahren nach der glücklichen Vollendung des Kugler entstanden.

Menzel hat im Jahre 1843 eine kleine Anzahl von Platten radiert. Sechs von ihnen wurden im folgenden Jahre unter dem Titel „Radier-Versuche" herausgegeben. Er hatte neben Rembrandts Radierungen, die er im Kupferstichkabinett fleißig ansah, vor allem die Arbeiten Boissieu's, dessen Namen er mehrmals verehrungsvoll nennt, mit Eifer studiert. Boissieu galt damals allgemein als der letzte Meister der Radierkunst. Bei ihm konnte Menzel die Subtilität der Nadelführung finden, mit der er die Wirkungen



Adolph Menzel, Die Familie bei der Lampe, 1843
D. 1374 Radierung 270×217

selbst der zierlichsten Feinschnitte der späten Kuglerillustrationen noch zu überbieten vermochte.

Menzel geht in der Landschaft den Wirkungen der Luftperspektive nach. Er sucht den Raumeindruck durch eine natürliche Abstufung der Töne zu erzielen, setzt im Vordergrunde mit kräftigen Schwärzen ein, um über einen schon leicht verdämmernden Mittelgrund die überzeugende Wirkung einer lichten Ferne zu gewinnen. Er ist dabei in der ganz freien

kompositionellen Anordnung ebenso unabhängig von jeder älteren Radierung wie in der malerischen Zeichnung voller Laubmassen oder der farbigen Wiedergabe der stofflichen Oberfläche. Er ist schöpferisch in einer Technik, die er nicht als Spezialist übt, sondern die er wie jedes Material, das er angreift, den übergeordneten Zwecken künstlerischen Formausdrucks dienstbar macht.

Es ist merkwürdig, daß Menzel nach den wenigen vielversprechenden Proben, die das Jahr 1843 entstehen sah, die Technik ganz wieder preisgegeben hat. Er radierte noch eine zierliche Speisekarte für den Meiningenschen Hof, die „Familie bei der Lampe“, die dem Künstler als Experiment der Wiedergabe künstlichen Lichtes galt, und die „Dame am Fenster“, die an die Lichtstudien der gleichzeitigen Malerei erinnert. Sie blieb das künstlerisch reifste und vollendetste Werk, das Menzel der Kupferplatte abgewonnen hat, zu der er erst im späten Alter noch einmal zurückkehrte, um unter der Beihilfe des Kupferstechers Gustav Eilers mit wenig glücklichem Gelingen ein paar Studienblätter in die Radierung zu übertragen.

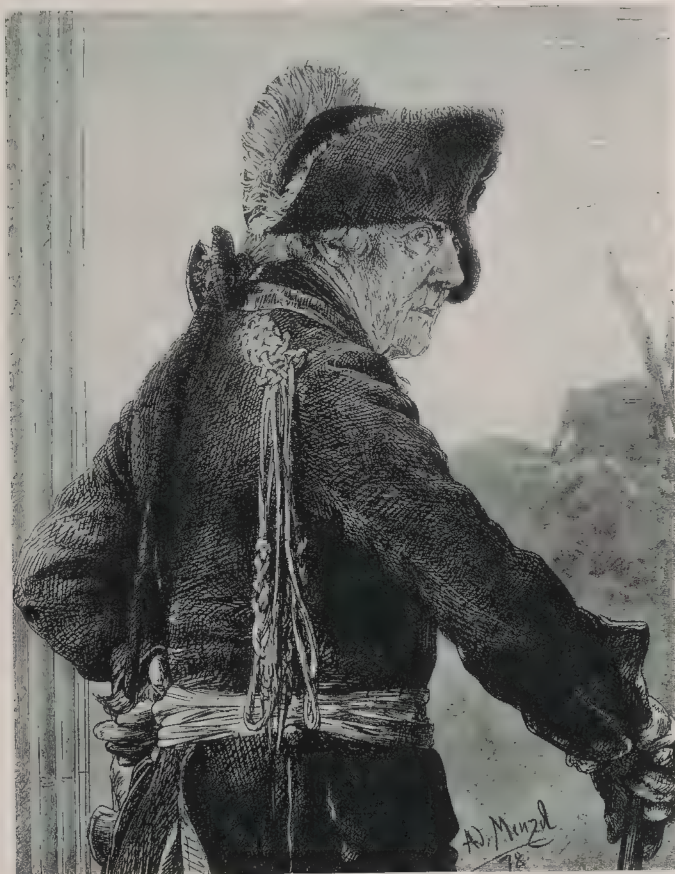
Menzel folgte einem allgemeinen Zuge der Zeit, als er in den ersten vierziger Jahren sich mit der Radierung beschäftigte, und ebenso war von anderen bereits die Technik des lithographischen Tuschverfahrens erprobt worden, als Menzel im Jahre 1851 seine „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“ veröffentlichte. Die sechs gegenständlich unzusammenhängenden Blätter sind nicht mehr als geistvolle Spielereien, deren Vorwurf der Technik zu Liebe gewählt wurde. Es gibt Nachtstücke, Nebelwirkungen und künstliches Licht, graziöse Motive und zierliche Formen und malerische Bewegtheit. Aber so bewundernswert zeichnerische Beherrschung und technische Vollendung sind, es haftet den Blättern ein wenig der Charakter der mechanischen Reproduktion an, den die Lithographie in diesen Jahren allgemein annimmt. In noch höherem Maße gilt dies von den einzelnen Blättern im Kreideverfahren, die gegen das Ende der fünfziger Jahre und noch 1867 erschienen, und die den Gemäldewiedergaben eines Mouilleron oder Feckert näher stehen als den in der Unmittelbarkeit ihrer Handschrift so reizvollen frühen Federlithographien des Meisters. Es waren Arbeiten, die auf Bestellung ausgeführt wurden und sich auch in der technischen Durchbildung den Publikationen, innerhalb deren sie erschienen, anschließen mußten.

Von allen Versuchen in anderen Verfahren kehrte Menzel jedoch immer wieder zum Holzschnitt zurück, indem seine Xylographen nun das Vollkommenste



Adolph Menzel, Herr in Rokokotracht, 1851
D. 637 Lithographie 230×172

zu leisten imstande waren. Das Shakespeareporträt, das Unzelmann im Jahre 1850 vollendet hat, wurde zu einem wahren Bravourstück des deutschen Faksimileschnittes. In dem gleichen, zuvor ungewohnten Format wurde endlich eine neue Bilderfolge „Aus König Friedrichs Zeit" angelegt, eine Reihe von Bildnissen der berühmten „Kriegs- und Friedenshelden", an der Menzel im Jahre 1848 zu arbeiten begann, und die im Jahre 1855 im Druck erschien. Die Rücksicht auf möglichst große Popularität scheint den Zeichner zu hindern. Er sucht die „sprechende Geste" und gerät leicht in die theatralische Pose. Der Holzschnitt tritt anspruchsvoller auf als in den kleinen Vignetten, denen er bislang



Adolph Menzel, „Der alte Fritz", 1878
D 1358 Holzschnitt von Closs 220×170

gedient hatte, und in der Hand der geschulten Techniker, die unter Kretzschmars Leitung mit dem Schnitt betraut waren, erweist er sich allen übrigen Reproduktionsverfahren, die Menzel erprobt hatte, endgültig überlegen.

Ein weiter Weg ist von den im Schnitt noch altertümlichen Chamisso-Illustrationen zu diesen Meisterwerken der neuen Xylographie in weniger als zwei Jahrzehnten durchmessen worden. Aber die Höhe war erreicht, und es konnte nur mehr ein Abstieg folgen. Die Illustrationen zu Auerbachs „Blitzschlosser von Wittenberg", die im Volkskalender von 1861 erschienen, sind dem Charakter des Unternehmens entsprechend minder sorgfältig durch-

gebildet als die Holzschnitte der vornehmen Verlagswerke. In den Stuttgarter „Bilderbogen“ und den Illustrationen zu Kleists „Zerbrochenem Krug“, die 1877 vollendet waren, bekehrte sich Menzel endlich zum Tonschnitt. In einem Vermerk zu seinem Handexemplar des „Zerbrochenen Kruges“ beklagt er es, daß der Tonschnitt, der im Kugler nur äußerst sparsam zugelassen worden war, um in der Folgezeit nahezu ganz verpönt zu werden, diesmal aus



Adolph Menzel, Aus dem „Blitzschlosser von Wittenberg“, 1861
D. 1323 Holzschnitt von H. Müller 110×85

„zeitökonomischen Rücksichten“ habe angewandt werden müssen. Mehr, als es sonst seiner Gewohnheit entsprach, überließ Menzel der Hand des Technikers, dem es vorbehalten blieb, getuschte Halbtöne in Strichlagen aufzulösen, deren maschinelle Einförmigkeit mit dem lebendigen Federstrich des Meisters in auffälligem Widerstreit steht.

Trotzdem blieb Menzel auch in den wenigen Holzschnitten, die noch in den folgenden Jahren entstanden, bei der neuen Technik, die in den Werkstätten, auf die er nun angewiesen war, fast allein noch geübt wurde. Selbst

der prachtvolle „alte Fritz“, der ebenso wie das „Tabakskollegium“ und die „Tafelrunde“ für Scherrs Germania bestimmt war (1878), unterscheidet sich von den früheren „Kriegshelden“ durch den schematischen Hintergrund. Aber die Gestalt des Königs, an deren Durchbildung Menzel mit größter Sorgfalt gearbeitet hat, wie ausführliche Korrekturnotizen beweisen, zählt noch in die Reihe der bedeutenden Schöpfungen deutscher Holzschnittkunst des 19. Jahrhunderts.

Im übrigen Deutschland befand sich zu dieser Zeit die Kunst, die durch Menzels Eingreifen in den vierziger Jahren einen so gewaltigen Aufschwung genommen hatte, längst wieder im Niedergang. Viele Nachahmer fand seine Art, aber keinen, der des Namens eines Nachfolgers würdig gewesen wäre. Der Holzschnitt, der noch in den dreißiger Jahren eine dürftige, ernsthaften künstlerischen Aufgaben kaum gewachsene Technik gewesen war, ging an der Überspitzung der handwerklichen Fertigkeit, die nur durch den starken Willen eines Meisters in ihren Schranken gehalten wurde, zugrunde.



Adolph Menzel, Aus Kleist, Der zerbrochene Krug, 1877
D. 1330 Holzschnitt von A. v. Walla 90×131



Ludwig Richter, Das Tännengebirge bei Salzburg, 1830
H. 157 Radierung 133×189

NORDDEUTSCHLAND

benso wie der Wille des einen Menzel für das Schicksal des Holzschnittes in Berlin bestimmend wurde, gab Ludwig Richter für die Dresdener Holzschneiderschule den Ton an, der weit über sein persönliches Wirken hinaus maßgebend blieb. Wenn Menzel den Faksimileschnitt zur äußersten Verfeinerung trieb und von ihm die Wiedergabe der freiesten und kompliziertesten Strichlagen verlangte, so zeichnete Richter in einfachen und starken Konturen mit sparsamen Schattenangaben, die alle Zwischentöne vermeiden. Er steht nicht so stark und rücksichtslos auf dem Boden seiner Zeit und der Wirklichkeit wie der Berliner Meister. Er denkt immer ein wenig im romantischen Sinne an die Vergangenheit, und das Wort Holzschnitt weckt in ihm leise Erinnerungen an Dürer und vor allem an Holbein.

Richter war von seinem Vater zum Kupferstecher bestimmt worden, und er machte in seiner Jugend die strenge Schule einer akademischen Ausbildung

im alten Stile durch. Er hat über die „gerundete Linden- und die gezackte Eichenmanier“ arg gestöhnt, aber die pedantische Erziehung ist ihm doch zum Segen geworden, denn er hielt immer auf Zucht und Ordnung in seiner Kunst. Und Richter gehörte nicht mehr zu der Generation derer, die ganz aus eigenem einen neuen Stil begründet hatten. Er sah in Dresden schon die Werke von Friedrich und Dahl. Ein Heft mit Radierungen Erhards, das ihm ein glücklicher Zufall in die Hände spielte, trug viel dazu bei, ihm den Weg zu erleichtern. In Rom, wohin er schon als Zwanzigjähriger kam, fand er noch Cornelius, Schnorr, Veit, Overbeck, und auch der alte Koch übte einen starken Eindruck auf den jungen Künstler.

Aus diesen Voraussetzungen und dieser Umgebung sind die Landschaftsradierungen zu verstehen, mit denen Richter zuerst sich einen Namen machte. Sie schließen an Kochs Radierungen an. Aber sie sind sehr viel entschiedener schon Zeugnis einer neuen Zeit. Man spürt wenig mehr von dem Einfluß niederländischer Radierkunst, obwohl Richter selbst einen Meister wie Both als sein Vorbild bezeichnete. In der sauberen und klaren, im Licht überall gleichmäßigen Modellierung, die für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist, hat Ludwig Richter Ansichten aus dem Salzburgischen, aus der Umgebung von Rom und der Dresdener Schweiz, radiert, und besäße man nichts anderes von ihm, so dürfte er wohl einen Platz neben einem Künstler wie Erhard behaupten. Schon in diesen Veduten kündet sich der Figurenzeichner an. Wichtiger fast als ein Bergzug im Hintergrunde, der dem Blatte den Namen gibt, ist die Staffage, die der Künstler im Vordergrunde zeichnet, und die schon diese frühen Radierungen zu kleinen Genrebildchen werden läßt und zu entschiedenen Vorläufern der späteren Buchholzschnitte, denen der Künstler seine weitreichende Popularität verdankt. Mit dem Jahre 1840 setzt diese neue Betätigung ein. Als Illustrator fand Richter seinen eigentlichen Beruf.

Von seinem ersten größeren Holzschnittwerke, den Illustrationen, die er zu der 1840 erschienenen „Geschichte des deutschen Volkes“ von Duller beisteuerte, wollte Richter selbst in späteren Jahren nicht viel mehr wissen. Es waren in der Tat mittelmäßige Zeichnungen, und die Holzschnittausführung des Duller gleichwie der seit 1838 erscheinenden Marbachschen Volksbücher ließ so gut wie alles zu wünschen. Der Verleger Georg Wigand, mit dem Richter seit 1838 in näheren Beziehungen stand, suchte damals auf seine Art der deutschen Buchillustration einen neuen Antrieb zu geben, indem er englische



Ludwig Richter, Aus dem Goethe-Album, 1856
H. 301 Holzschnitt von Geringswald 92×127

Druckwerke zum Muster nahm und Holzschneider aus England nach Leipzig berief. So entstand Richters „Landprediger von Wakefield", den der Künstler selbst später verleugnete. „Manches ist entweder zu schlecht geschnitten wie der Landprediger", schrieb er, „oder nicht gut gezeichnet wie Dullers Geschichte", und er begrüßt es, daß „dem Einfluß der Engländer zuletzt ein guter Riegel vorgeschoben wurde".

Zuerst in Musäus' „Volksmärchen der Deutschen", die Wigand 1842 verlegte, entwickelte sich Richters Eigenart. Hier hat er seinen Stil gefunden, und die Holzschneider begannen ihm zu folgen. Es scheint, daß Poccis Werke in diesen Jahren einen starken Eindruck auf Richter übten. Er bekennt es selbst, daß er durch ihn zum mindesten auf das Stoffgebiet verwiesen wurde, in dem er sein eigentliches Lebenselement finden sollte. In den Jahren 1842 und 1843 erschienen Poccis Soldaten- und Jägerlieder, und hier knüpfte Richter an, wenn er 1844 die Folge unter dem Titel „Alte und neue Studentenlieder" weiterführte. Aber unter Richters Händen wird zur Kunst, was bei Pocci oft nur flüchtige Andeutung geblieben war.

Dem volksliedhaften Ton, der in diesem Büchlein angeschlagen war, ist Richter in der Folge treu geblieben, und im Laufe der vierziger Jahre entwickelt sich der Stil seines Holzschnitts im Zusammenarbeiten des Zeichners mit Schneidern wie Bosse, Flegel, Bürkner, Gaber zu der einfachen Klarheit der Linienführung, die seinen besonderen Charakter ausmacht. Von der Mitte der vierziger Jahre datieren die vollkommensten Schöpfungen Richterscher Illustrationskunst. Man wird sich heut kaum mehr entschließen können, die etwas weichherzige Philisterhaftigkeit, die der durchgehende Charakterzug der Richterschen Kunst ist, für das Kennzeichen deutscher Art zu nehmen. Aber man darf anderseits in dem oftmals peinlich sentimentalen Kinderstubenton nicht den ungewöhnlichen Zeichner übersehen, der Richter gewesen ist. Er besaß eine leichte Erfindungsgabe und die Fähigkeit, die Elemente einer Komposition gefällig zu ordnen. Seine Zeichnung ist immer klar und durchsichtig, und wie er selbst eine saubere Formgebung pflegte, so wollte er von seinen Holzschneidern, daß sie seine Linie nicht durch malerische Tonlagen verdunkelten.

Richter war am glücklichsten, wenn er als Illustrator einem Texte folgen konnte, und solange seine kleinen Zeichnungen sich dem Satzspiegel der Buchseite einfügen. Die Illustrationen zu Bechsteins Märchenbuch, das 1853 erschien, gehören noch zu Richters besten Leistungen. In einer liebenswürdigen Waldesromantik, wie in dem harmlosen Humor macht sich der Einfluß Schwinds geltend, den Richter über alles verehrte. Aber die Beliebtheit



Ludwig Richter, Aus Goldsmith, Der Landprediger von Wakefield, 1841
H. 736 Holzschnitt 58×84



Ludwig Richter, Aus Musäus, Volksmärchen der Deutschen, 1842
H. 806 Holzschnitt 52×104

der Richterschen Illustrationen veranlaßte schon 1848 den Verleger Georg Wigand, die Holzschnitte losgelöst vom Text in Albumbänden nochmals zu veröffentlichen, in denen die bescheidenen Blättchen mit einem falschen Anspruch auftreten, und sie veranlaßte den Künstler, sich in größerem Format und in eigen erdachten Bilderfolgen zu versuchen. 1851 erschien so der erste Band von „Beschauliches und Erbauliches", in dem eine natürliche Frömmigkeit die Wendung zu süßlicher Bigotterie nimmt. Auch zum Goethe-Illustrator war Richter nicht geschaffen, und in Schillers „Lied von der Glocke", das er 1857 herausgab, wählte er die sanften und idyllischen Momente, umging alle ernsteren Situationen und dramatischen Steigerungen.

Weder die rührseligen Allegorien noch die frömmelnden Bibelillustrationen waren Richters starke Seite. In den Sammelbänden, die von 1858 bis 1861 unter dem Gesamttitel „Fürs Haus" erschienen, lebt wenig mehr von der alten Naivetät der besten Märchen- und Kinderzeichnungen. Die Holzschnitte zu Klaus Groths „Voer de Goern" gehören zu den letzten vollwertigen Leistungen Richters. Im Jahre 1858 lag der Band im Druck vor. In den sechziger Jahren ist seine Kunst langsam versiegt.

Klaus Groth hatte schon drei Jahre zuvor, als er über eine illustrierte Ausgabe seines „Quickborn" verhandelte, an Richter gedacht, und daß die Wahl schließlich doch nicht auf ihn, sondern auf Otto Speckter fiel, geschah aus dem Grunde, weil man eine spezifisch norddeutsche Note der „süddeutschen" Art des sächsischen Meisters gegenüberzustellen beabsichtigte. Speckter hatte sich schon frühzeitig als Illustrator versucht. Sein Vater errichtete

im Jahre 1818 die erste lithographische Anstalt in Hamburg, und ähnlich wie Menzel wurde der junge Otto Speckter zu gewerblichen Arbeiten in der Anstalt herangezogen, deren Fortführung er im Jahre 1834 selbst übernahm. 1833 erschien das Buch, das den ersten Ruhm des jugendlichen Künstlers begründete: Heys Fabeln, die in den frühen Auflagen mit lithographischen Zeichnungen geschmückt waren, an deren Stelle erst 1840 Holzschnittübersetzungen traten. Die leise Unbeholfenheit eines wesentlich autodidaktisch gebildeten Talentes gibt den Zeichnungen den Charakter einer liebenswürdigen Naivetät, die auch für die späteren Arbeiten Speckters bezeichnend bleibt.

Zu ihrer Zeit müssen die Bücher eine starke Wirkung geübt haben, lag doch in der frischen Unmittelbarkeit ihrer Naturwiedergabe ein in der Zeit klassizistischen Nazarenertums ungekannter Reiz, der gerade dem unbefangenen Gemüt diese Zeichnungen verständlicher erscheinen ließ als eine in vornehmem Ahnenstolz erstarrende Kunst. Das Beispiel des Speckterschen Fabelbuches war von Einfluß auf die Form von Menzels „Kleinem Gesellschafter“, der in der Satzanordnung wie in der Art der Darstellung dem Hamburger Beispiele folgt. Speckter galt seinen Zeitgenossen als der Meister der Tierfabel, und Groth war einigermaßen in Sorge, wie sein Illustrator sich mit der menschlichen Figur werde abfinden können. Er hatte nicht ganz unrecht. Man empfindet im Vergleiche die Überlegenheit Richterscher Kunst. Aber Speckter blieb, obwohl er sich einem Einfluß, der damals allgemein war, nicht ganz zu entziehen vermochte, doch selbständig genug, um durch zierliche Landschaften und starke Helldunkeleffekte seinem Buche eine eigene Note zu wahren. Im Jahre 1853 begannen die Vorarbeiten, und 1856 erschien das Werk, das eine der letzten künstlerischen Leistungen der deutschen Buchillustration geblieben ist.



Otto Speckter, Aus dem „Quickborn“, 1856
Holzschnitt 39×68



Moritz von Schwind,
Aus dem Album für Raucher und Trinker, 1833
W. 112 Radierung 108×75

SÜDDEUTSCHLAND



n Süddeutschland bestand während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts nicht eine Tradition des Holzschnittes, die wenigstens die Grundlage für eine neue Blüte der Kunst werden konnte. Von einheimischen Kräften trat während der dreißiger Jahre zuerst allein H. Neuer hervor, der allerdings schon in bemerkenswert früher Zeit, im Jahre 1833, imstande war, ein Werk Moritz von Schwinds, die Illustrationen zu Dullers „Freund Hein", mit Verstand und Feingefühl zu schneiden.

Schwind hatte bereits seit seiner frühesten Jugend allerlei Illustrationen gezeichnet, meist recht kindliche, künstlerisch wertlose Arbeiten, die im Auftrag von Verlegern in Steindruck vervielfältigt wurden. Nur als Frühwerk der deutschen Holzschnittillustration verdienen auch die im Jahre 1825 erschienenen, ebenso dürftigen wie unbeholfen im altertümlichen Kalenderstil geschnittenen Titelblätter zu Tausendundeine Nacht Erwähnung. Erst im „Freund Hein" bewährt sich die Zeichenkunst Schwinds, unter dessen Händen der Totentanzgedanke eine mehr idyllische als tragische Form annimmt.



Moritz von Schwind, Aus Duller, „Erzherzog Carl", 1847
W. 236 Lithographie 192×117

Es ist merkwürdig, daß nach diesem wohlgeglückten Versuch Schwind sich durch fast ein Jahrzehnt dem Holzschnitt fernhielt. Neuers etwas derbe Manier scheint ihm nicht genügt zu haben, und so versuchte er sich zur gleichen Zeit, als der „Freund Hein" in Arbeit war, in der Kunst des Radierens. In einer Folge kleiner Blättchen werden in harmlos liebenswürdiger Weise die Freuden des Rauchens und Trinkens verherrlicht. Es sind anmutige Zeichnungen, der ganze Schwind lebt schon in diesen bescheidenen, fast etwas ängstlichen, aber immer sorglos heiteren Erfindungen einer bürgerlichen Romantik, einer kindlichen Märchenphantasie, die gern von fernen Zeiten und Ländern träumt und die Gegenwart zur lieblichen Idylle verklärt.

In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre war noch an keiner Stelle der neue Holzstich ausgebildet genug, um so subtile Zeichnungen für den Druck vorbereiten zu können. Aber im Jahre 1847 muß es als ein Zeichen der Rückständigkeit angesehen werden, wenn es in Wien trotz Blasius Höfels Bemühungen noch an genügend geschulten Kräften fehlte, die der Holzschnittübertragung der Illustrationen zu Dullers „Erzherzog Carl" gewachsen gewesen wären. So mußte das österreichische Gegenstück zu Kugler-Menzels Geschichte Friedrichs des Großen in dem für den Buchdruck weniger geeigneten Verfahren der lithographischen Federzeichnung ausgeführt werden. Hasschwander,

Pettenkofen und andere Künstler waren an der Illustrierung des Werkes beteiligt. Auch Schwind wurde dazu herangezogen und lieferte etwa dreißig Zeichnungen, die sich sowohl durch ihren allgemein allegorischen Charakter wie durch die größere Anlage und den breiteren Strich von den mehr historisch-realistischen Feinarbeiten der übrigen unterscheiden.



Moritz von Schwind,
Aus Duller, „Freund Hein“, 1833
W. 88 Holzschnitt von Neuer 95×63

Erst in München, wo Caspar Braun im Jahre 1839 seine xylographische Anstalt begründet hatte, ging auch Schwind endgültig zum Holzschnitt über. Hier fand er die Note des volkstümlichen Märchenerzählers, den einfachen und selbst ein wenig derben Strich, der der Technik des deutschen Faksimileschnittes angemessen war. In den „Fliegenden Blättern“ und den „Münchener Bilderbogen“ erschienen in den vierziger Jahren die zahlreichen harmlos satirischen Illustrationen, denen sich in den Jahren 1848 und 1849 die Zeichnungen für Scherers „Alte und neue Kinderlieder“ anschlossen, in denen Schwind wie kein anderer den gleichen leichten Ton traf, aus dem die Gebilde einer spielenden Phantasie erwachsen sind, wie sie den Liedern zugrunde liegt. Auch radiert hat Schwind in dieser Zeit noch einmal. Er fügte den zehn Jahre zuvor entstandenen Vignetten ein paar neue ähnliche Blättchen hinzu, die Märchenmotive fortspinnen, wie sie ihn jetzt beschäftigten.

Gewiß waren es zum Teil Brotarbeiten, wie so manchen Künstler nur die Not dazu zwang, sich mit Illustrationen sein Geld zu verdienen und scheinbar höheren Ansprüchen zu entsagen. Aber die Nachwelt hat keinen Grund, dem Schicksal zu zürnen, das diese kleinen Arbeiten entstehen ließ, in denen nicht Schwind allein zuweilen größer ist als in Werken, die ihm selbst besser genügen mochten. In der Folge werden die illustrativen Zeichnungen Schwinds spärlicher, und sie gehen aus dem romantischen Märchenton



Moritz von Schwind,
Entführung Heinrichs IV., 1856, Aus Bülau, „Deutsche Geschichte in Bildern"
W. 362 Holzschnitt von Reusche 144×192

in eine klassizistische und bei aller Liebenswürdigkeit doch innerlich kühle Geschichtsdarstellung über. Rethelsche Kraft war Schwind versagt. Seine Beiträge zu der 1856 erschienenen „Deutschen Geschichte in Bildern" von Bülau sind durch eine etwas weichmütige Anmut gekennzeichnet. Die historisch-realistische Darstellungsform, in der Menzel Meister war, lag Schwind sehr wenig, wie seine Holzschnitte in den „Zwölf Bildern aus dem Leben bayrischer Fürsten", die 1858 erschienen sind, nochmals beweisen.

Schwinds eigenes graphisches Werk ist umfangreich genug, aber es ist weniger bekannt als die großen Holzschnittfolgen, die andere nach seinen Kompositionen geschaffen haben. Den Charakter der Schwindschen Zeichnung wahrte von diesen Kopisten am besten noch August Gaber, der die Schnittausführung der Wandgemälde des Markgrafensaales auf der Wartburg besorgte. Die Bilder zu dem Märchen von den sieben Raben sind durch Julius Naue, der sie auf den Stock zeichnete, schon in einer peinlichen Weise verallgemeinert worden, und der Bilderzyklus zum Aschenbrödel, der erst nach den Thaeterschen Kupferstichen, die selbst schon die ursprüngliche Form in weichlicher

Übersetzung gaben, in Holzschnitt ausgeführt wurde, ist wohl eine xylographische Musterleistung der Münchener Anstalt von Piloty und Loehle, aber von dem Stil der Schwindschen Holzschnittzeichnung entfernt sich diese raffinierte Übertragung von Helldunkelwirkungen sehr weit. Von Schwind stammt nicht mehr als die allgemeine Anordnung der Formen. Sein Strich, seine persönliche Handschrift ist in diesen Blättern, mit denen sein Name zu Unrecht so eng verbunden blieb, völlig verloren.

Schwind hat als einziger unter den Malern der bürgerlichen Romantik in Süddeutschland sich wenigstens zu Zeiten ernsthaft mit dem Holzschnitt beschäftigt. Karl Spitzwegs gelegentliche Beiträge in den ersten Bänden der „Fliegenden Blätter" zählen nicht zu den glücklichen Schöpfungen des Malers, der niemals ein Meister der Zeichnung gewesen ist. Spitzwegs schlafmützige Kleinstädter wirken humorvoller in den liebenswürdigen Miniaturgemälden als in den trockenen Zeichnungen, die von Brauns Holzschneidern schlecht und recht für den Druck hergerichtet wurden.



Karl Spitzweg, Der Renegat,
Aus den „Fliegenden Blättern", 1845
Holzschnitt 155×60

In Gemeinschaft mit Friedrich Schneider gab Kaspar Braun im Oktober des Jahres 1844 die erste Nummer der „Fliegenden Blätter" heraus, der in zunächst unregelmäßiger Folge weitere Hefte sich anschlossen. Es waren die Jahre politischer Gärung in Deutschland, und die „Fliegenden Blätter", die später zu einem mehr als harmlosen Familienblatt herabsinken sollten, griffen mit der Waffe der Satire mutig in das öffentliche Leben ein. Als künstlerische Leistung erhoben sich die Illustrationen der neuen Wochenschrift nur in seltenen Ausnahmefällen über ein vergleichsweise bescheidenes Niveau. Es ist charakteristisch für den Geist, der in ihnen herrschte, daß die Arbeiten eines Mannes, der in allen Künsten dilettierte, am meisten zu ihrer frühen Popularität beigetragen haben. Der



Franz Pocci,
Aus „Alte und neue Kinderlieder"
Holzschnitt 71×55

Graf Pocci hat viele Geschichten und Lieder, fremde und eigene, mit seinen ein wenig dürftigen Zeichnungen geschmückt, die er mit der Feder auf dem Stein auszuführen pflegte. Romantische Züge eines mißverstandenen deutschen Mittelalters wechseln ab mit harmlosen Kinderspielen und leidlich witzigen Karikaturen. Seit ihrem Bestehen war Pocci ein eifriger Mitarbeiter der „Fliegenden Blätter". Durch ein ganzes Jahrzehnt trieb die Figur des „Staatshämorrhoidarius", in der er den deutschen Bürokraten verspottete, ihr Wesen in den „Fliegenden". Das Messer des Holzschneiders, das sonst die Zeichnungen nur zu oft vergröbert, scheint im Gegenteil Poccis Vorlagen zu veredeln. Der Techniker gibt aus Eigenem hinzu, was der ungelenken Hand des dilettierenden Poeten versagt war.

Sicher hat Pocci die zu ihrer Zeit berühmten Bilderbücher Rudolph Töpffers gekannt, dessen Werke für die Entwicklung der deutschen Karikatur einflußreicher geworden sind als die ungleich bedeutenderen französischen Vorbilder. Wilhelm Busch, der als künstlerischer Erbe Töpffers bezeichnet werden kann, besaß gleich dem Schweizer Malerpoeten eine ausgesprochene Doppelbegabung. Der eigenartige Reiz seiner Bücher liegt in der unauflöslichen Einheit, der natürlichen Zusammengehörigkeit von Bild und Text. Der unwiderstehliche Humor eines ebenso weltweisen Poeten wie scharfsichtigen Beobachters äußert sich gleichermaßen in der dichterischen Erfindung und knappen Sprache der schlagenden Reime wie in den sicheren Strichen der Zeichnung, die mit unerreichter Drastik in wenigen Zügen ein Gesicht, eine Gestalt, eine Situation umreißen.

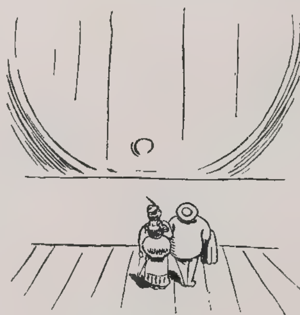
Wilhelm Busch gehört einer wesentlich jüngeren Generation an als Schwind, Richter und Pocci. Er ist 1823 geboren und trat erst Ende der fünfziger Jahre in Beziehung zu dem Münchener Kreise der „Fliegenden Blätter", in dem er bald das beliebteste Mitglied werden sollte. Außer für die „Fliegenden", zu deren eifrigsten Mitarbeitern er zählte, hat Busch vor allem



Wilhelm Busch, Aus dem „Geburtstag“, 1873
V. 59 Holzschnitt 48×98

für die „Münchener Bilderbogen“ köstliche Beiträge geliefert, die nachmals in vielen Auflagen erschienen. Im Jahre 1865 wurde das Bilderbuch gedruckt, das zu einem der populärsten Werke der deutschen Literatur werden sollte, „Max und Moritz“, dessen Auflageziffer an eine halbe Million heranreicht. Neben dem Kinderbuch ist die Satire auf die kleinen Leiden und nichtigen Sorgen des täglichen Lebens Buschs eigentliches Gebiet. Mit einem unvergleichlich überlegenen Humor und sehr viel mehr Geist, als in den meist recht dürftigen Pariser „Physiologies“ aufgewendet ist, verfolgt er seine braven Zeitgenossen, und sein Spott kränkt nicht, weil er von gütigem Verstehen für die Schwächen der Menschen getragen ist. Die Trilogie von Tobias Knopp ist das klassische Werk dieser Art. Sie setzt ein mit dem „Abenteuer eines Junggesellen“, besingt in „Herr und Frau Knopp“ die Freuden des Ehestandes, denen die Leiden bald folgen, um im „Julchen“ endlich den Werdegang des weiblichen Sprößlings des Knoppschen Paares drastisch zu verbildlichen.

In das Gebiet der Politik ist Wilhelm Busch nur selten abgeschweift. Allein der Kulturkampf veranlaßte den überzeugungstreuen Protestanten zu tätiger Stellungnahme. „Der heilige Antonius von Padua“, der den kirchlichen Aberglauben in meisterhaften Bildern verspottet, trug seinem Schöpfer viel Anfeindung ein. Zwei Jahre später, im Jahre 1872, erschien der „Pater Filucius“, in dem den Jesuiten übel mitgespielt wird. Es ist der einzige Schlüsselroman, den Busch gedichtet hat, die Gestalten haben eine allegorische Beziehung



Wilhelm Busch,
Aus der Frommen Helene, 1872
V. 53 Holzschnitt 47×45



Wilhelm Busch, Aus den Abenteuern eines Junggesellen, 1875
V. 65 Holzschnitt 52×83

zu der kirchlichen Bewegung im Anfang der siebziger Jahre. Im gleichen Jahre mit dem „Filucius“ erschien endlich „Die fromme Helene“, die an Volkstümlichkeit mit „Max und Moritz“ wetteifern kann, als Satire auf falsche Frömmigkeit und Heuchelei, und die „Bilder zur Jobsiade“, die Busch so gründlich neu gedichtet hat, daß sein altes Vorbild darüber beinahe vergessen wurde.

Ein grundweiser und ein grundgütiger Mensch spricht aus dem Lebenswerk Wilhelm Buschs, das überdies von einer eigenwüchsigen, überlegenen Künstlerschaft Zeugnis ablegt. Busch hat die knappe Bilderzählung zu einer eigenen Kunstgattung emporgehoben. Aus der noch zaghaften Bilderschrift Töpffers hat er die prägnante Formensprache entwickelt, auf der im wesentlichen die Wirkung der modernen Karikatur beruht. Für fast alle Karikaturenzeichner vor Busch gab es nicht eigentlich einen Unterschied zwischen der allgemein üblichen und der im besonderen satirischen Form der Darstellung, die nur durch gelegentliche Verzerrung im einzelnen gesteigert wurde. Busch verlegt den Hauptteil der Wirkung in das Darstellungsmittel. Seine Linie ist ebenso witzig durch die Sprunghaftigkeit ihrer Bewegung, wie der Vers durch die unerwartete sprachliche Wendung. Und diese Linie wird zum Träger drastischer Wirkungen. Sie umschreibt Menschengestalten von unwiderstehlicher Komik des Typus und des Gehabens. Sie versinnlicht Bewegungen, die in der Übertreibung das Charakteristische mit ungeahnter Drastik offenbaren. Sie besitzt die Fähigkeit, bis zum reinen Schnörkel sich zu entmaterialisieren und zugleich sich zu intensivstem Ausdruck eines Lebendigen zu vergeistigen.

An die Geschicklichkeit der Holzschneider stellte Buschs Zeichenmanier keine geringe Anforderung. Sein Strich, der nirgends zufällig, der in jeder leisen Schwingung gesättigt von groteskem Ausdruck ist, verlangte das getreueste Eingehen des Xylographen, und Busch hatte nicht selten Anlaß, über die Verunstaltung seiner Vorlagen zu klagen. Als die photomechanischen Reproduktionsverfahren in den siebziger Jahren ausgebildet wurden, gehörte er zu den ersten, die in der neuen Technik experimentierten, und er ging schon im Jahre 1876 endgültig zur „Zinkographie“ über. Es war das Ende des alten Faksimileholzschnitts, der von nun an vor der photochemischen Strichätzung das Feld räumen mußte.

Wie in Philipons „Charivari“ Daumier, so war in Kaspar Brauns „Fliegenden Blättern“ Wilhelm Busch der einzige Meister unter vielen Könnern, der einzige überlegene Künstler unter einer unübersehharen Schar von Handwerkern. Von den vielen Zeichnern, unter denen mancher mit tausenden von Beiträgen in den langen Bändereihen der „Fliegenden“ vertreten ist, blieb der Nachwelt kaum einer mehr in der Erinnerung, und es lohnt nicht die Mühe, etwa die humoristischen Reiseberichte des unendlich fruchtbaren Karl Steuber, Max Haiders Jagdgeschichten, Dyks politische Karikaturen, die Kriegszeichnungen von Wilhelm Diez, Ludwig von Nagels Pferdedarstellungen oder Eduard Illes Kleinstadtgeschichten aus wohlverdienter Vergessenheit hervorzuholen.

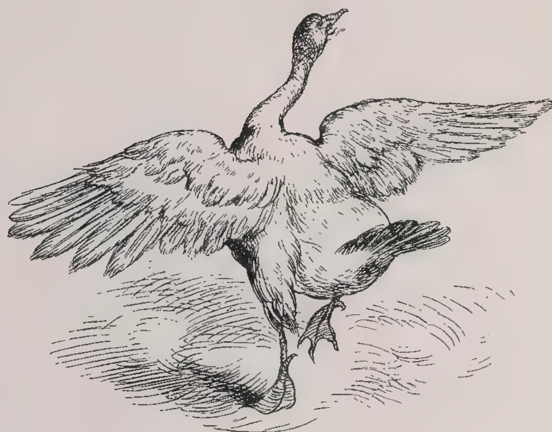
Nachdem Busch seine Tätigkeit für das Witzblatt eingestellt hatte, war Adolf Oberländer durch Jahrzehnte der einzige künstlerisch ernst zu nehmende Karikaturenzeichner Deutschlands. Oberländer ist nicht wie Busch in seltener Vereinigung Dichter und Illustrator zugleich. Er ist seiner Natur nach Zeichner, und sein Humor spricht sich restlos aus in der sichtbaren Gestaltung. Seine Bilder brauchen keine



Wilhelm Busch,
Aus dem Heiligen Antonius von Padua, 1870
V. 48 Holzschnitt 97×43

Textbeischriften. Ihr Sinn offenbart sich vollkommen in ihrer eigenen Gegebenheit, und auch das unterscheidet ihn von anderen Karikaturenzeichnern, daß er nicht eine gleichbleibende Manier ausbildet, auf deren sichere Wirkung er vertraut, sondern daß seine Erfindungskraft sich wie in der Darstellung so in ihren Mitteln ständig erneuert.

Mit Oberländer schließt die Geschichte des Holzschnitts in München. Als um das Ende des Jahrhunderts das neue Witzblatt gegründet wurde, das die „Fliegenden“ endlich ablöste, hatten die photochemischen Verfahren längst den Sieg auf der ganzen Linie davongetragen. Der „Simplicissimus“ findet keinen Platz mehr in einer Geschichte der graphischen Künste.



Adolf Oberländer, Die betrunkene Gans, 1880
Holzschnitt 65×82



Benjamin Vautier, Aus Immermanns Oberhof
Holzschnitt 113×145

DIE SPÄTZEIT



er deutsche Holzschnitt ist während der vierziger und im wesentlichen auch noch während der fünfziger Jahre Faksimileschnitt gewesen. Die Malerei selbst war in der Hauptsache plastisch zeichnerisch orientiert. So verschieden geartete Künstler wie Rethel, Richter und Schwind waren darin einig, daß die Zeichnung für sie eine Kunst der Linie bedeutete, und Menzel war gewöhnt, seine kleinen Schwarz-Weiß-Bildchen so weit durchzubilden, daß auch hier vom Xylographen nichts als die sauberste Faksimilearbeit gefordert war. Selbst der Holzschnittübertragung von Gemälden ging die Übersetzung in ein durchsichtiges lineares System voran, die von eigens dazu befähigten Holzschnittzeichnern besorgt wurde.

Erst in den sechziger Jahren vollzog sich der endgültige Umschwung. In der großen Kunst hatte die malerische Form auf der ganzen Linie den

Sieg davongetragen. Die Zeichner entwöhnten sich des harten Stiftes und der Feder, malten mit Tuschtönen auf den Holzstock und überließen es dem Xylographen, die Tonlagen durch freie Umsetzung in sein Material zu übertragen. Der Tonschnitt wurde auch in Deutschland die herrschende Form in der Buch- und Zeitschriftenillustration. Es entwickelte sich ähnlich wie in Frankreich und in bewußter Anlehnung an die Bravourleistungen der Pariser Werkstätten ein Virtuosentum innerhalb der xylographischen Anstalten, die angesichts eines immer noch steigenden Bedarfs endgültig dem Charakter fabrikartig geleiteter Unternehmungen verfielen, in deren Betrieb auch der entwerfende Zeichner nur mehr als das Glied einer Kette einander ergänzender Kräfte eingespannt wurde.

Es war eine Folge dieser Umkehrung des Verhältnisses zwischen Künstler und Holzschneider, daß an die Stelle der alten Kunststätten wie München und Dresden die Städte traten, die der Sitz großer Verlagsanstalten sind. In Leipzig erschienen die alten illustrierten Zeitschriften in neuer Form weiter, in Stuttgart gründete Hallberger 1858 „Über Land und Meer" und druckte die Tonschnitte nach Zeichnungen Dorés. Adolf Cloß nahm mit seiner Stuttgarter Werkstatt zuerst den Wettbewerb mit diesen bewunderten Vorbildern auf, und während der Faksimileschnitt, der seit dem Anfang der siebziger Jahre überdies durch die Zinkätzung endgültig verdrängt wurde, nach dem Tode Bürkners in Dresden und Vogels in Berlin beinahe ganz in Vergessenheit geriet, feierte nun der Tonschnitt in der Wiedergabe von Gemälden seine höchsten Triumphe.

Eine neue Künstlergeneration war für die Bildausstattung der Bücher, die in den sechziger Jahren erschienen sind, tätig. Neben dem Einfluß der französischen Technik wurde das Vorbild der gleichzeitigen englischen Illustrationskunst fühlbar. Gustav Cloß, der Bruder des Holzschneiders, ließ sich durch Birket Foster zu seinen Landschaftszeichnungen anregen, und der Ehrgeiz eines Xylographen wie Hecht war es, ein deutscher Pisan zu heißen. Was in den zahllosen „Prachtwerken" der sechziger und siebziger Jahre an Illustrationen von Gabriel Max, Hans Makart, Wilhelm Camphausen, Carl Koch, Ludwig Burger, Lietzen-Meyer, Bernhard Plockhorst, Paul Thumann, Woldemar Friedrich und vielen anderen Zeichnern erschien, findet in einer Geschichte der Kunst kaum mehr einen Platz. Auch Anton von Werners Holzschnitte zu den Werken seines Freundes Scheffel, die im Jahre 1862 einsetzen und sich durch mehr als ein Jahrzehnt hinziehen, sind in ihrer gegenständlichen Trivialität und ihrer theatralischen Aufmachung kaum mehr erträglich, und

es überrascht höchstens die eine oder andere Vignette durch eine leise Erinnerung an Menzelsche Anmut und geistreiche Erfindung. Allein Vautiers „Oberhof“ verdient unter den Büchern dieser Zeit als künstlerische Leistung eingeschätzt zu werden, wenn auch die wortgetreue Übertragung dichterischer Schilderung in bildliche Darstellung einigermaßen pedantisch anmutet.

Künstlerisch war der deutsche Buchholzschnitt, der jetzt erst seine höchste Popularität und weiteste Ausbreitung erreichte, an seinem Ende angelangt. Der ungeheure Bilderbedarf eines anspruchslosen Publikums wurde von gewandten Zeichnern und geschickten Holzschneidern durch viele Jahre noch befriedigt. Aber von der lebendigen Kunst seiner Zeit entfernte sich dieser geschäftliche Betrieb immer mehr. Und die Photographie bereitete schließlich auch diesem glänzenden Scheindasein ein Ende. Es galt als ein Triumph der Technik, wenn es zuerst in Italien 1865 und fünf Jahre später in England gelang, eine Photographie auf Holz herzustellen und den Zeichner ganz überflüssig zu machen. Aber die Erfindung der Autotypie schaltete endlich auch den Xylographen aus, und damit sank eine Technik, die im Laufe weniger Jahrzehnte zu höchstem handwerklichen Virtuosentum und weitester Ausbreitung emporgestiegen war, wieder in das Nichts zurück.

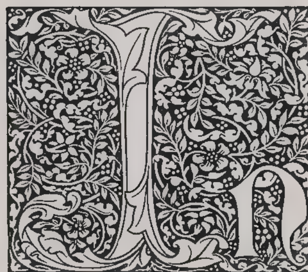


Anton von Werner, Aus Scheffel, „Der Trompeter von Säkkingen“
Holzschnitt von A. Cloß 75×90



John Everett Millais, Aus Tennyson „Poems", 1857
Holzschnitt von W. J. Linton 83×97

England



In England hatte seit der Zeit von Bewicks epochemachender Erfindung die Holzschnittechnik ihre klassische Ausbildung erfahren. In der alten wie in der neuen Welt waren die englischen Xylographen gleichermaßen berühmt, sie traten schulbildend in Frankreich wie in Deutschland und Amerika auf. Aber der großen Zahl handwerklich tüchtiger Kräfte entsprach nicht eine genügend starke eigene künstlerische Produktion, die durch ihre Vorlagen den Xylographen ausreichende Beschäftigung hätte bieten können. So lag es nahe, daß die englischen Holzschneider außerhalb ihres Landes Betätigung suchten und in großer Zahl in Paris sich ansässig machten, wo sie während der dreißiger Jahre, als es einheimische Techniker dort noch kaum gab, das Feld nahezu allein beherrschten.

Während in Frankreich ebenso wie in Deutschland der Holzschnitt seit seinem Wiedererscheinen vor allem für künstlerische Aufgaben nutzbar gemacht wurde, trat er in England früher als in andern Ländern in den Dienst der Tagespresse. Eine Fülle von illustrierten Zeitschriften wurde gegründet, von denen das „Penny-Magazine" im Jahre 1832 das erste war, die „Illustrated London News", die 1842 begründet wurde, die wichtigste geworden ist. Dieses Blatt hat zuerst den neuen Holzschnitt im großen Stile der bildlichen Darstellung von Tagesereignissen dienstbar gemacht und daneben wenigstens gelegentlich Künstler von Rang wie Landseer und Wilkie zur Mitarbeit herangezogen. Gleich den „Illustrated London News" genoß der „Punch", der 1841 zu erscheinen begann, als satirisches Witzblatt einen Weltruf, der weniger in der Bewunderung für die künstlerische Qualität seiner zeichnerischen Beigaben als in der Hochachtung vor dem politischen Sinn des Engländers begründet ist. Das Talent eines geistreichen Zeichners wie Charles Keene ist allzu einseitig eingestellt auf eine trockene Eleganz des Strichs, die beim ersten Ansehen ebenso bestechend wie auf die Dauer ermüdend wirkt. Neben ihm sind John Leech und Thackeray die berühmtesten Zeichner des „Punch", der noch heute von einem traditionell gewordenen Ruhme zehrt.



Dante Gabriel Rossetti, Aus Tennyson „Poems", 1857
Holzschnitt von W. J. Linton 96×82

So hoch die Technik der englischen Xylographen entwickelt war, so gering bleibt bis über die Jahrhundertmitte hinaus die künstlerische Leistung des englischen Holzschnitts. Es gab nach Constable und Crome keinen bedeutenden Maler in England, es gab im Lande des Walter Scott kaum eine



Birket Foster, Aus „Pictures of English Landscape“, 1864
Holzschnitt 177×134

romantische Bewegung in der bildenden Kunst, und erst mit dem Auftreten der Praeraffaeliten setzte eine neue Blüte der Buchillustration ein. In den sechziger Jahren sind die Hauptwerke des englischen Holzschnitts erschienen, die darum kurz „the Sixties“ genannt werden. Technisch, als Meisterwerke der Xylographie, stehen diese Buchillustrationen auf einer erstaunlichen Höhe. Der englische Zeichner vermochte seinem Holzschneider jede noch so subtile Arbeit zuzumuten. Aber künstlerisch erheben sich die glatten und routinierten Illustrationen kaum über ein gleichbleibendes Niveau gefälliger Mittelmäßigkeit, das den Arbeiten der zahlreichen Künstler, die an der ungeheuer ausgebreiteten Buchillustration der Zeit beteiligt gewesen sind, einen merkwürdig einheitlichen Charakter gibt. Nur weniges sinkt unter die Grenze ausdrucksloser Geschicklichkeit. Aber nur weniges erhebt sich auch über den allgemeinen Durchschnitt und erweist sich als das Werk einer Persönlichkeit von besonderer Prägung. Nur wenn Whistler gelegentlich für die erste und berühmteste der neuen Zeitschriften „Once a Week“,

die 1859 zu erscheinen begann, ein paar Illustrationen lieferte, läßt der freie Strich den Geist selbständiger Künstlerschaft ahnen.

In diesen Zeitschriften vollzieht sich die Uniformierung der Illustration, die den Büchern der sechziger Jahre den gleichbleibenden Charakter gibt. Ein Werk, das der großen Flut vorausgeht, wie die Gedichte Tennysons, die 1857 erschienen, ist in seinen Illustrationen noch nicht so einheitlich wie die späteren Bücher. Dafür enthält es Zeichnungen von Dante Gabriel Rossetti, die immerhin um viele Grade empfindungsreiner und anmutiger sind als die Blätter seiner Nachahmer. Die Illustrationen von Millais sind hier noch einfacher und ausdrucksvoller, als sie später werden. Und in den Landschaftszeichnungen von Creswick und Stanfield erreicht die Schnittausführung eine erstaunliche Höhe technischer Vollendung. Nochmals übertroffen werden sie als Meisterwerke der Holzschneidekunst von den „Pictures of English Landscape“, die Birket Foster zeichnete, und die von den beiden Dalziel, den berühmtesten Technikern der Zeit, in Holz geschnitten wurden. Der Name der Dalziels, nicht der der Zeichner der Illustrationen, steht auf dem Titelblatt eines der erfolgreichsten Bücher der Zeit, der „Arabian Nights'



James Mc. Neill Whistler, Aus „Once a Week“
Holzschnitt von Swain 152×102

Entertainments“, obwohl die gefeierten Meister wie Millais, Arthur Boyd Houghton, George John Pinwell die Bilder gezeichnet haben. In den meisten dieser Bücher arbeiteten die verschiedenen Künstler der Gruppe gemeinsam, und es gelingt nur mit Hilfe des Verzeichnisses, das niemals fehlt, den Anteil der einzelnen sicherzustellen. Allein die erklärten Lieblinge des Publikums durften gelegentlich die Illustrationen eines ganzen Bandes bestreiten, wie Houghton 1866 einen Don Quixote, Millais 1864 die Parabeln Christi mit seinen Zeichnungen begleitete.

Es ist heute nicht leicht, zu diesen Büchern noch ein Verhältnis zu gewinnen, ist es um so weniger, als der Illustrationsstil der „Sixties“ in der Folgezeit, zumal in Deutschland, noch immer weiter trivialisiert wurde, und die Erinnerung an die Schrecken der „illustrierten Klassiker“ wach wird, wenn man die englischen Bände durchblättert. Aber eine anspruchsvolle Banalität kennzeichnet auch schon die Väter des Stiles, und die Familienblattromantik, in die die praeraffaelitische Bewegung sehr bald einmündete, trieb ihre ersten Blüten bereits in diesen Holzschnittzeichnungen der sechziger Jahre.



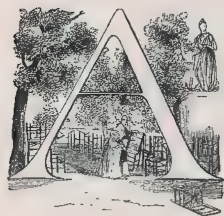
Arthur Boyd Houghton, Aus „Arabian Nights“
Holzschnitt von den Dalziels 99×131

DIE ZWEITE HÄLFTE DES XIX. JAHRHUNDERTS



Paul Huet, Spoleto, 1840
D. 24 Radierung 146×227

DIE ANFÄNGE DER FRANZÖSISCHEN RADIERUNG



uffallend früh begann nach der nur zwei Jahrzehnte währenden Hochblüte der Lithographie in den Kreisen der französischen Maler die Abwendung von der einst allgemein beliebten Technik. Die Lithographie wurde zur Spezialität der Illustratoren und Karikaturisten, während die Maler schon seit dem Beginn der dreißiger Jahre allmählich zur Radierung zurückkehrten. Für die Kunst des Radierens gab es in Frankreich um diese Zeit noch weniger eine Tradition als in anderen Ländern. Die Malerei des David und seiner Gefolgschaft, die sich von den Ereignissen einer stürmisch bewegten Zeit zu historischen und allegorischen Kompositionen begeistern ließ, hatte im Bereiche der Originalradierung kaum einen Widerhall gefunden. Die gefeierten Meister verschmähten das ihrer Meinung nach leichtfertig skizzenhafte Wesen, das die Kunst des Ätzens unter Fragonards Händen angenommen hatte, und das Verfahren geriet nahezu in Vergessenheit. Wohl

haben berühmte Maler wie Prudhon und Ingres sich gelegentlich der Technik bedient, hat Delacroix schon 1814 und vor allem in den dreißiger Jahren eine nicht unerhebliche Zahl von Radierungen geschaffen, aber im allgemeinen begnügten sich die Meister der klassischen Komposition, ihre Werke durch den Linienstich verbreiten zu lassen, und die romantische Stimmung fand in der neu erfundenen lithographischen Technik ein ihrem Ausdruckswollen gefügigeres Werkzeug.

Die ersten Anfänge der neuen Malerradierung in Frankreich gehen kaum weiter als bis in die dreißiger Jahre zurück. Ähnlich wie Delacroix, mit dem ihn enge Freundschaft verband, begann Paul Huet, nachdem er bereits im Jahre 1832 die damals allgemein beliebte lithographische Zeichnung aufgegeben hatte, sich der Radierung zuzuwenden. Huet war der Romantiker der Landschaft. Es ist immer eine elegische, leicht sentimentale Note in seiner oft bis zur Zierlichkeit liebenswürdigen Kunst, und bis in die späte Zeit — Huet ist 1869 gestorben und hat bis an sein Lebensende gearbeitet — bleibt seinen Hirten und Bauern ein arkadisch weltfremder Zug.

Der Stil der Radierungen Huets ist bestimmt durch den bewußten Gegensatz zu der herrschenden klassizistischen Richtung, in deren Bann die offizielle Landschaftsmalerei stand. Aber auch Huet suchte die Natur nicht um ihrer selbst willen auf. Es ging ihm darum, das Außergewöhnliche, die gewaltsamen Erscheinungen, Sturm und Gewitter und düstere Stimmungen, unheimliches Waldesdunkel oder besondere Gegenden, die ein romantisch empfindsames Gemüt mit heiligem Schauer erfüllen, im Bilde wiederzugeben.

Die Hauptzahl der Radierungen Huets ist in den dreißiger Jahren entstanden. Er blieb auch später, in den wenigen Blättern, die er noch in den sechziger Jahren radiert hat, ein Unzeitgemäßer neben den großzügigen Schöpfungen Corots und den ernsten Naturwiedergaben Millets, die zur gleichen Zeit geschaffen wurden. Huet steht als Radierer ganz für sich. Seine frühen Blätter wurden kaum über einen engen Freundeskreis hinaus bekannt. Eine eigentliche Wirkung war ihnen versagt. Der Künstler fand erst Nachahmer, als seine Hand schon müde geworden war. Einem geringeren Talent und einem Spezialisten des Faches wurde statt seiner der Ruhm zuteil, der Neubegründer der Radiertechnik in Frankreich zu heißen.

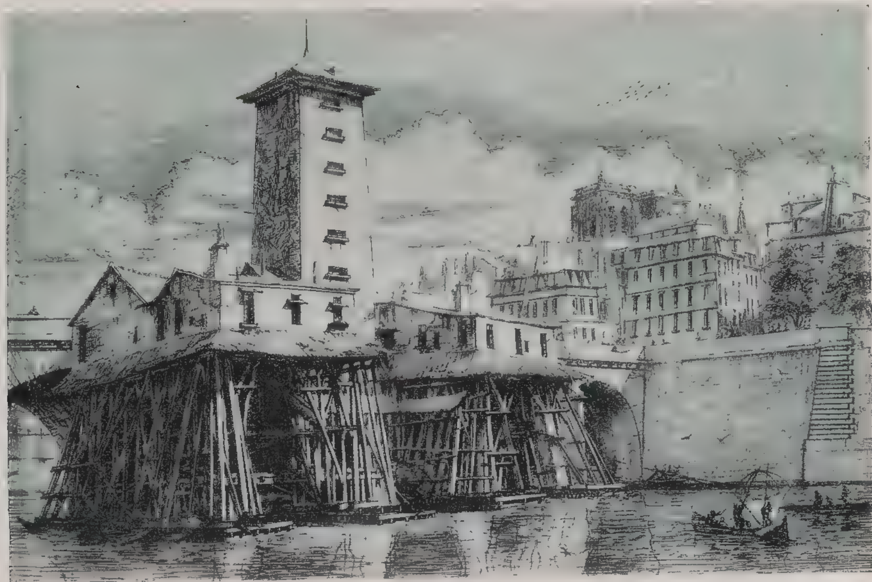
Eugène Bléry beschloß, wie es heißt, im Jahre 1836, als er in Lyon zufällig Radierungen des Jean Jacques Boissieu zu Gesicht bekam, der Kunst des Radierens sein Leben zu widmen. Er durfte mit einigem Rechte sich

rühmen, die unterbrochene Tradition des 18. Jahrhunderts wieder aufgenommen zu haben, und wie die Zeit seines Schaffens bis nahe an das Ende des 19. Jahrhunderts hinanreichte, so wurde er als der Lehrer Meryons zum Mittelsmanne der neuen Radierung.

Bléry gehört seiner Technik wie seiner künstlerischen Anschauung nach zu der Gruppe derjenigen Radierer, die in den verschiedensten Gegenden Europas zur gleichen Zeit während der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts die Tradition der alten Niederländer wieder aufzunehmen sich bemühten. Everdingens Gebirgsromantik war Blérys höchstes Ideal, und er, der in Fontainebleau geboren war und Zeit seines Lebens die Liebe zu den Wäldern bewahrte, deren Schönheiten erst nach ihm andere, Zugewanderte, entdecken sollten, sah immer die Wirklichkeit durch die Brille einer überlebten Tradition. In einer Zeit, in der die wirkliche Natur und der wirkliche Landmann entdeckt wurden, hielt Bléry mit einer fast eigensinnigen Treue an den alten Vorstellungen der „Vedute" und der „Staffage" fest. Seine Kompositionsweise folgt einem leicht kenntlichen Schema, sein Strich ist pedantisch und trocken. Im kleinen wie im größten Format füllt er mit immer gleichbleibenden Mitteln, in immer derselben Nüchternheit die Fläche, es fehlt an jeder lebhafteren Bewegung, an jedem schärferen Kontraste in den Gegensätzen des Hell und Dunkel wie in dem Nebeneinander der Formen.



Charles Meryon, Akaroa, 1865
D. 70 Radierung 122×228



Charles Meryon, La Pompe Notre Dame, 1852
D. 31 Radierung 164×248

MERYON



léry dankt seinen Platz in der Geschichte der Radierung weniger den eigenen, künstlerisch bescheidenen Schöpfungen als dem Ruhme des größeren Schülers, den er in die Geheimnisse der Technik einweihen durfte. Viel mehr als die äußerliche Handhabung der Technik vermochte er allerdings einem Künstler von dem Range Meryons kaum zu vermitteln. Farbenblindheit, wie es heißt, hatte diesen der Malerei entsagen lassen. Ein Zufall spielte ihm eine Anzahl Radierungen Blérys in die Hand. Aber wenn schon im Jahre 1850, ein Jahr nur nach den ersten Versuchen, in denen Meryon an Kopien nach Radierungen niederländischer Meister die Technik erprobt hatte, ein so vollendetes Blatt wie der „Petit Pont" entstehen konnte, so gebührte der Ruhm des Erfolges allein der eingeborenen Meisterschaft eines echten Genies. Auch Meryon ging von den Niederländern aus, aber er blieb nicht ein geringerer Nachahmer, sondern er erhob sich mit raschen



Charles Meryon, Le petit Pont, 1850
D. 24 Radierung 244×185

Schritten über sein bewundertes Vorbild, den Radierer Reinier Zeeman, dem er Zeit seines Lebens Verehrung bewahrte.

In den Kopien, die Meryon in den Jahren 1849 und 1850 nach den Pariser Ansichten Zeemans geschaffen hat, erweist er sich als ein ebenso getreuer wie seinem Vorbilde überlegener Schüler. Meryon kopiert mit einem

wahrhaft fanatischen Eifer. Ihn treibt der Wille, jeder Linie mit äußerster Genauigkeit zu folgen. Aber es offenbart sich schon in diesen scheinbar ganz unselbständigen Arbeiten der tiefbegründete Drang nach eigenem Formausdruck. Seine Linie ist bis in die feinsten Züge hinein nochmals klarer als die selbst schon so einfach übersichtliche Strichbildung Zeemans, und der Gesamteindruck wird zugleich um vieles reicher, voller und tiefer. Meryon schätzte an Zeeman vor allem den „einfachen Strich". In einem Gedicht, mit dem er dem Meister, den er „liebte wie ein zweites Ich", seine „Vues sur Paris" zueignete, gebraucht er zweimal dieses Wort. Aber wenn Zeeman leicht kahl wirkt in einem nichts als graphischen und zuweilen das Kalligraphische streifenden Schwarz-Weiß, so gelingt Meryon ähnlich wie Canaletto das fast unbegreifliche Wunder, mit der reinen Linie zugleich höchste Farbigkeit zu erzeugen.

Meryon hatte das Gefühl, es sei in ihm der Geist des alten Meisters selbst wieder erstanden. Er empfand sich eins mit ihm in der Leidenschaft für das Meer, dem er als Seemann sein Leben geweiht hatte, ehe er mit 26 Jahren zur Kunst gelangte, wie in der Liebe für die städtische Architektur. Sein erstes Werk setzt Zeemans alte Radierungsfolge unmittelbar fort. Nachdem er vier von dessen Pariser Ansichten kopiert hatte, wagte er sich im Jahre 1850 an die erste eigene Arbeit, den Petit Pont, die Seinebrücke bei Notre-Dame, mit der die Reihe seiner Meisterradierungen einsetzt. Bis in die tiefsten Schatten behält der stark geätzte Strich überall die gleiche Prägnanz und Klarheit, bezeichnet zugleich die Form und den Valeur, die räumliche Lagerung der Teile und ihr Verhältnis im Lichte. Niemals ist Architektur besser verstanden und zugleich freier bildlich gestaltet worden. Meryon übt eine strenge Kunst, eine Kunst der höchsten Ökonomie, der weisesten Sparsamkeit. Er blendet nicht mit überraschenden Effekten. Er bleibt nüchtern auch in der Begeisterung. Er bevorzugt nicht die interessanten, sondern im Gegenteil die scheinbar einfachsten Motive, und er geht keiner Schwierigkeit aus dem Wege, scheint sie vielmehr aufzusuchen, um sie zu überwinden. Die Balkengerüste der „Pompe Notre Dame" sind ein Vorwurf nach seinem Sinne. Das Undurchsichtige, das für den Romantiker den Reiz des Pittoresken hatte, klärt er durch eine straffe Organisation der Zeichnung, die den Eindruck des Malerischen mit dem reinen Mittel der Zeichnung erstehen läßt.

Meryon war ein Radierer vom alten Schlage. Er ist in der französischen Tradition der Erbe Callots, dessen klare Architekturen ebenso wie die bizarr bewegten Figuren starken Eindruck auf ihn geübt haben. Ihm ist die

Linie heilig. Er verzichtet auf alle Mittel flächenhafter Wirkung, die in der gleichzeitigen Lithographie zu hoher Vollendung ausgebildet worden waren. Er vermeidet die schummerigen Töne und die verlaufenden Schwärzen des Grates. Die kalte Nadel verwendet er nur, um in den Fernen die zarteren Strichlagen zu bilden, niemals zu den starken Effekten tief gerissener Linien. Und wie er selbst alle Flächenwirkungen und Tonlagen verschmähte, so muß man von seinen Radierungen die ganz klaren und ohne die Zufallswirkungen des Plattentones gedruckten Abzüge sehen.



Charles Meryon, Rue de l'École de Médecine, 1861
D. 41 Radierung 190×101

In den Jahren 1852 bis 1854 veröffentlichte Meryon in Lieferungen von gewöhnlich zwei Blättern die zweiundzwanzig Radierungen der „Eaux-fortes sur Paris“. Die ganze Folge kostete fünfundzwanzig Francs. Sie fand um diesen Preis keine Käufer, und die Jury des Salon lehnte im Jahre 1853 eines der schönsten Blätter ab. Außerhalb eines kleinen Kreises von Freunden und Bewunderern nahm die Öffentlichkeit kaum Notiz von dem Schaffen des Künstlers, der nur dürftig sein Leben fristete, und dessen empfindlicher Geist unter dem dauernden Mißerfolge schwer litt.

Im Jahre 1858 war Meryons Gesundheit gebrochen. Er verfiel in eine tiefe Melancholie, von der er wohl noch einmal geheilt werden sollte, die aber

ihre Schatten auch über die wenigen Schaffensjahre warf, die ihm noch blieben. Meryon hat in den sechziger Jahren, in der Zeit, als wenigstens ein bescheidener äußerer Erfolg ihm winkte, die Schöpfungen seiner ersten glücklichsten Epoche an Klarheit und Meisterschaft nicht mehr erreicht. Er überarbeitete damals, im Jahre 1861, die Platten der ersten Pariser Serie, um sie noch einmal in einer kleinen Auflage von dreißig Exemplaren zu drucken und sie dann zu zerstören. Und er fügte ein paar neue Blätter hinzu, die zierlicher, aber auch komplizierter in der Strichbildung werden, jedoch ein wenig dünn im Vergleich, die zuweilen ein Zuviel an Einzelnem geben und in der Komposition die alte Straffheit vermissen lassen. Dafür überwuchert jetzt die figürliche Staffage, in der die Neigung zu einer bizarren Phantastik, die schon früh bemerkbar war, sich zuweilen zum spukhaft Gespenstischen steigert. Es ist ein merkwürdiger Widerspruch, daß der Meister klarer Wirklichkeitsdarstellung sich in seltsamen Lufterscheinungen und verwickelten Figurengruppen gefällt. Über dem „Pont au Change“, der 1854 entstanden war, ließ er bald Züge großer schwarzer Vögel, bald Schwärme von Luftballonen schweben. Und noch merkwürdigere Phantasmagorien umspielen die Architekturen der neuen Blätter, die in den ersten sechziger Jahren entstanden; da gibt es fliegende Menschen mit symbolisch erläuternden Beischriften und Pferde und Wagen und phantastische Fische, die durch die Luft fahren, und das „Collège Henri IV.“ umgibt in den ersten Zuständen eine traumhafte Meereslandschaft, die erst in einer späteren Redaktion der Wirklichkeit des Pariser Häusermeeres weicht. Man meint in solchen Absonderlichkeiten die Zwangsvorstellungen eines getrübten Geistes zu spüren. Aber immer noch lebt inmitten dieser gespenstischen Visionen die klare Formenanschauung eines mit leidenschaftlicher Liebe an die Welt der Erscheinungen hingegebenen Menschen.

In den sechziger Jahren versuchte Meryon sich noch einmal an einem neuen Stoffgebiet. Er erinnerte sich der Seereisen seiner Jugend, und er radierte eine Folge, die er „Voyage à la Nouvelle-Zélande“ nannte. Er ist minder glücklich in rein landschaftlichen Motiven als in der Darstellung der städtischen Architektur, die seinem Sinn für klare und große Formen besser entgegenkommt. Es ist merkwürdig, wie wenig Interesse an der vegetativen Erscheinung einer Baummasse der Mann beweist, der mit einer bohrenden Genauigkeit den Formverschiebungen eines Häusergewirrs oder eines Balkengerüstes nachging. In einer fast primitiv wirkenden Verallgemeinerung gibt er nur die ungefähre Oberflächenbewegung einer Gebirgsformation oder einer Laubwand. Meryon



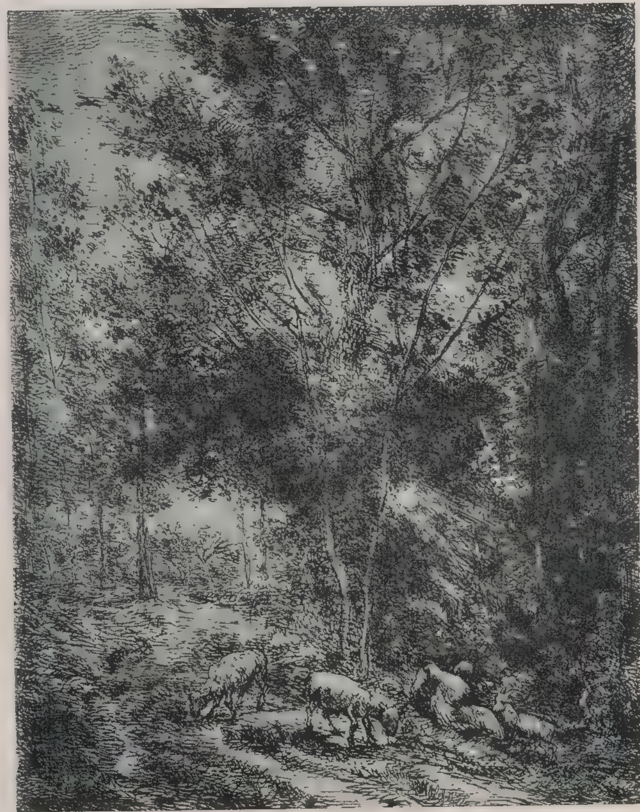
Charles Meryon, Casimir le Comte, 1856
D. 77 Radierung 290×235

war nicht ein Maler im landläufigen Sinne des Wortes. Einem Plastiker gleich ging er in der lebendigen Natur mehr dem kubischen Raumgehalt als der farbigen Flächenerscheinung der Dinge nach.

So ist endlich der Bildniszeichner Meryon, obwohl der Künstler auch hier fühlte, daß er nicht in seinem eigentlichen Reiche sich bewege, der Rivale eines Ingres in der Klarheit der Linie, in der Bestimmtheit der

Form, die immer von der Anschauung der plastischen Erscheinung ihren Ausgang nimmt.

Auch die zweite Schaffenszeit Meryons umspannte nur wenige Jahre. Das alte Leiden kehrte in verschlimmerter Form wieder. Im Jahre 1866 mußte er von neuem in eine Nervenheilanstalt verbracht werden, die er nicht mehr verließ. Zwei Jahre darauf starb er, erst siebenundvierzigjährig, von wenigen gekannt, von noch wenigeren nach seiner Bedeutung geschätzt, die erst den Nachlebenden langsam zum Bewußtsein kommen sollte.



Charles François Daubigny Hirtenpaar im Walde, 1874
H. 112 Radierung 225×195



Charles François Daubigny, Am Bache, 1862
H. 128 Glasklischee 210×345

BARBIZON



icht viele dachten in den fünfziger Jahren, zu der Zeit als Meryons Meisterwerke der Radierkunst entstanden, an eine Wiederaufnahme der halb vergessenen Technik. Wenn von einer neuen Blüte der Radierung gesprochen wurde, so meinte man nur das Mittel der Bildreproduktion, das in einer wieder malerisch empfindenden Zeit die kalte Technik des Linienstichs zu ersetzen bestimmt schien. Es war ein Zeichen der allgemeinen Gesinnung, wenn Napoleon III. im Jahre 1853 eine große Summe aussetzte, um radierte Reproduktionen der Hauptwerke des Louvre zu erlangen. Daubigny fiel damals die Aufgabe zu, den „Buisson" von Ruysdael für die kaiserliche Chalkographie zu radieren, dem er in kurzem Abstande den „Sonnenstrahl" folgen ließ. Es waren Meisterwerke der Technik, aber sie zeugen von einer künstlerischen Selbstenthaltung, die ein schöpferisch stärker begabtes Talent kaum geübt hätte. Daubigny gehörte nicht zu den ganz der eigenen Leistung hingegebenen künstlerischen Temperamenten.

Er hatte früh schon Unterweisung in der Radierung erfahren und genoß einigen Ruf als Stahlstichzeichner und Buchillustrator. Später als andere und eigentlich erst als Vierzigjähriger hat er sich selbst gefunden. Die Werke, denen er seinen Ruhm verdankt, entstammen den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens.

Erst in den zwei Heften mit Radierungen, die er 1851 herausgab, entschloß sich Daubigny, einen Bildgedanken unmittelbar der Kupferplatte anzuvertrauen. Die Zeichnung ist lebendiger, die Erfindung freier, wenn auch noch häufig ein Zuviel an Einzeldurchbildung den Gesamteindruck schädigt. Es gibt Blätter von einer taufrischen Sonnigkeit, einer zarten Poesie der Empfindung, die von fern an Corots Schöpfungen anklingt.

In den sechziger Jahren erreichte Daubigny die Höhe seiner Meisterschaft. Erst jetzt fand er sein ganzes Selbstvertrauen, stellte sich als ein Gleichberechtigter neben die berühmten Maler der Schule von Barbizon. Er wagt sich nun in ein neues Format, der Strich wird freier, die Form bestimmter. Im Jahre 1865 sind die beiden Hauptblätter Daubignys entstanden, die „Weinernte“ und die „Furt“ mit der Rinderherde. Mehr an Millet als an Corot gemahnt die pathetische Stimmung der Natur, der mächtige Baum, dessen Silhouette vor einem leuchtenden Abendhimmel sich abzeichnet, und die Tiere, die langsam und schwerfällig zum Wasser herabsteigen.

Daubigny hat in den siebziger Jahren noch eine Reihe von Platten radiert. Die Leichtigkeit der Strichführung unterscheidet sie von den zierlicheren Arbeiten der früheren Zeit. In den Motiven kehrt er zu den heiteren Stimmungen zurück. Ein Hirtenpaar im Waldesinnern ist das schönste dieser letzten Blätter. Das Dickicht der belaubten Bäume, das ein später Sonnenstrahl durchbricht, ist mit leichten und durchsichtigen Strichen gezeichnet. Das ganze Blatt ist übersponnen von einem zarten Netzwerk feiner Linien. Die Form, die in den Radierungen der sechziger Jahre stark und groß modelliert wurde, versinkt in einem alles umhüllenden Spiele des Lichtes, und ein poetischer Zauber, der Daubignys schönstes Eigentum ist, verklärt noch einmal diese letzten Schöpfungen des Meisters, in denen die ureigene Note einer zarten und innigen Kunst wieder rein und harmonisch erklingt.

Adolphe Appian, der als Maler neben den großen französischen Landschaftern, neben Corot und Daubigny vor allen, mit denen ihn einstmals persönliche Beziehungen verbanden, nur zu einem bescheidenen Maße von Berühmtheit gelangte, kann gewiß auch als Radierer nicht höher eingeschätzt werden. Aber unter den vielen Künstlern, die sich in den sechziger Jahren in



Charles François Daubigny, Die Furt, 1865
H. 108 Radierung 250×337

der Technik versuchten, ist er eine der wenigen sympathischen Erscheinungen, und wenn seine zierlichen, sauber gearbeiteten Blättchen gewiß nicht neben den Werken eines Daubigny standhalten, so haben sie doch auch heute noch nichts von dem Reiz einer einfachen und harmonischen Naturanschauung eingebüßt. Appian liebte die stillen Wasser, in denen die Dinge sich leise verschwimmend spiegeln, und er verstand es, die melancholischen Stimmungen ruhiger Sommerabende in den schwebenden Tönen des Schwarz-Weiß wiederzugeben. Er war nicht ein selbständiger, schöpferischer Geist. Er hat das, was an Troyon oder Daubigny groß gewesen ist, ins Zierliche, ja ins Kleinliche umgedeutet; aber er bleibt doch ein Künstler, es ist eine persönliche Note in seiner Handschrift, wenn auch seine Zeichnung ein wenig provinziell und pedantisch anmutet.

Auch Charles Jacque nimmt in der Reihe der Meister von Barbizon nur einen bescheidenen Rang ein. Er war als Siebzehnjähriger bei einem Kartenstecher in die Lehre gegangen, und ähnlich wie Daubigny begann er seine



Charles Jacque, Schafherde, 1864
Radierung 103×155

künstlerische Laufbahn mit einer Reihe von Buchillustrationen. Zur Radierung gelangte er erst im Jahre 1842, und in den folgenden sechs Jahren entstanden nicht weniger als 300 Platten. Es sind Genredarstellungen, in denen der Städter das Leben des Landmannes als heitere Idylle sieht. Jacque liebte in alten Zäunen, in verfallenen Ställen und Hütten den malerischen Winkel im Sinne einer romantischen Ruinenschwärmerei, und er bevölkerte diese Welt mit liebenswürdigen Mädchen, mit spielenden Kindern und sauber gepflegten Tieren. Es sind meistens kleine Blättchen in der klaren, durchsichtigen, aber etwas trockenen Technik, die überall für die Radierung der vierziger Jahre charakteristisch ist. In dem folgenden Jahrzehnt hat der Künstler sich nur ausnahmsweise und gelegentlich mit der Ätzung beschäftigt. Er widmete sich der Malerei, mochte es unlohnend finden, seine Zeit mit Arbeiten zu verbringen, denen das Publikum geringe Beachtung schenkte.

Erst um das Jahr 1860 setzte mit einem auffälligen Wandel im Stile des Künstlers eine neue Tätigkeit in der Radierung ein, und jetzt erst entstanden die Arbeiten, die Jacques Namen berühmt gemacht haben. Der Gefühlston seiner Kunst wechselt vom heiter Idyllischen zum ernsthaft Elegischen. Seine



Théodore Rousseau, Hochebene von Bellevoix, 1849
D. 3 Radierung 137 × 205

Tiere sind minder sauber und munter, seine Hirten und Bauern minder liebenswürdig und gepflegt. Sein Strich wird breiter und energischer, das Format der Blätter wächst, und die Natur wird mit größerer Entschiedenheit angepackt. Von den Verehrern des Künstlers wird darauf hingewiesen, daß diese entscheidende Stilwandlung erfolgte, noch ehe diejenigen Schöpfungen Millets entstanden waren, auf die man sich hingewiesen fühlt, wenn man nach einer Erklärung der überraschenden Wendung sucht. Und doch wird man nicht fehlgehen, wenn man den Einfluß des bedeutenderen Genossen von Barbizon auf das weichere und empfängliche Gemüt des bescheideneren Meisters voraussetzt.

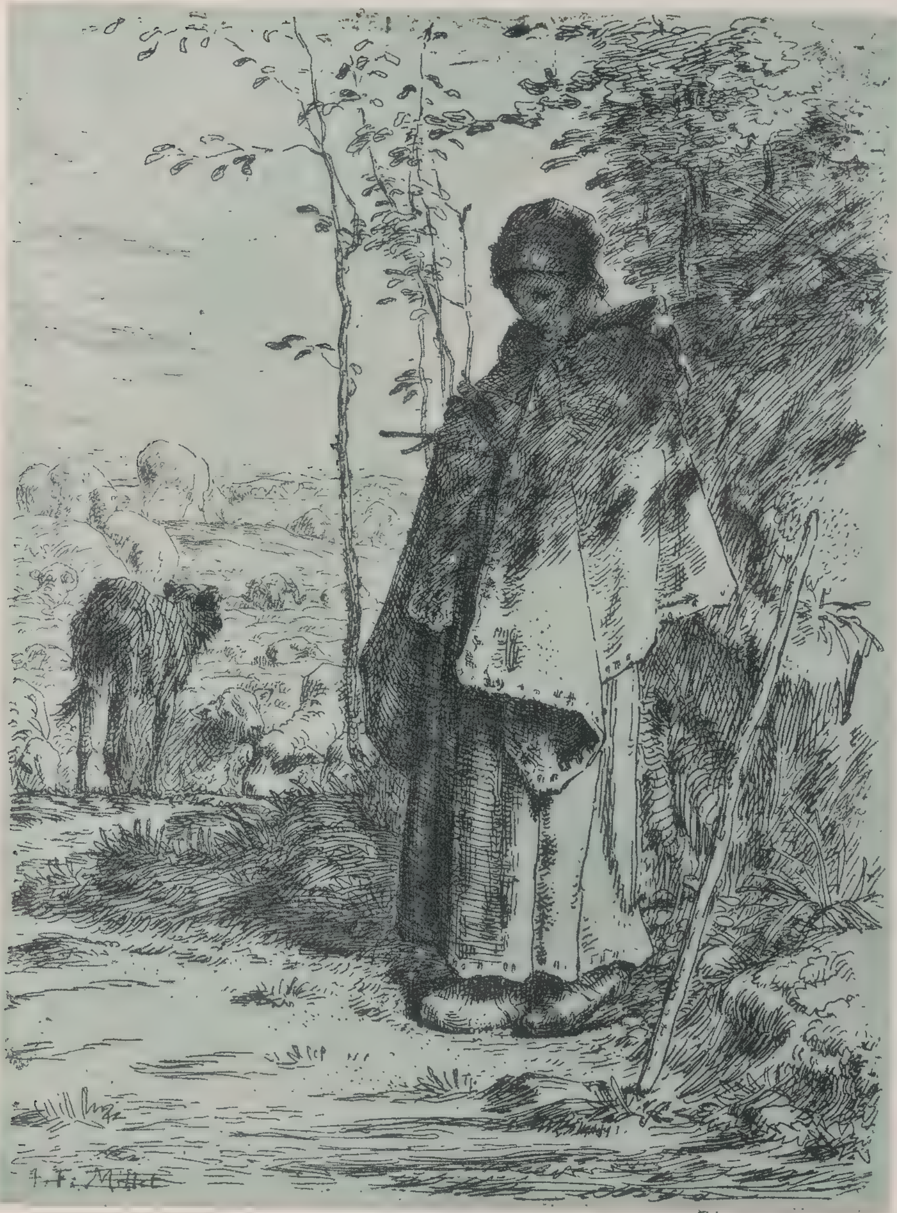
Neben der herben Größe Millets bleibt Jacque auch in diesen späten Radierungen nur der liebenswürdige Erzähler. Er wird nicht müde, die Hirten mit ihren Herden zu zeichnen, wie sie morgens zur Weide, wie sie abends zur Hürde ziehen, wie die Tiere zur Tränke herabsteigen oder ruhig grasen. Der Umkreis seiner Kunst bleibt eng, die Stimmungsnote eintönig. Jacque war nicht eine schöpferische Natur. Er war nur berufen, die Errungenschaften anderer weiterzutragen, und er hielt, da die Freunde von Barbizon



Jean François Millet, Ährenleserinnen, 1856
D. 12 Radierung 137×250

längst schon unter dem Rasen lagen, als der letzte Überlebende in einer veränderten Zeit den Ruhm und die Tradition der Schule noch viele Jahre aufrecht.

Das radierte Werk Charles Jacques ist an Zahl dem der eigentlichen Träger der Schule von Barbizon vielfach überlegen, aber an Bedeutung tritt es weit zurück hinter der künstlerischen Leistung der Hauptmeister der neuen Landschaftsmalerei. Théodore Rousseau hat nur gelegentlich und in weiten Zeitabständen zur Radiernadel gegriffen. Es entstanden in den dreißiger und vierziger Jahren im ganzen drei Blätter, die nur wenig gedruckt, heut fast unauffindbar geworden sind. Es ist etwas von Ruysdaelschem Ernst und Ruysdaelscher Größe in diesen Landschaften, mit denen die einzige Radierung Rousseaus, die in einer Auflage erschien — sie wurde 1861 in der Gazette des Beaux Arts veröffentlicht — nicht wetteifern kann. Der mehr gleichförmige, fast mechanische Charakter verrät den Techniker — Bracquemond, der die Ätzung besorgte —, und nur die großartige Erfindung erhebt auch diesen „Eichenwald" weit über die gefälligere Landschaftskunst der kleineren Genossen des Malers von Barbizon.



Jean François Millet, Hirtin, 1862
D. 8 Radierung 310×225

Nicht mehr als eine Ahnung von der Bedeutung des Zeichners Rousseau vermitteln die wenigen graphischen Blätter, die er hinterlassen hat, aber man kann es empfinden, daß neben Daubigny hier eine herbere Kraft erscheint, und nochmals tiefer versinkt die liebenswürdige Genremalerei eines Jacque neben der ernsthaften Größe Milletscher Bilderfindungen, die in seinen meisterlichen Radierungen oft ihre überzeugendste Formung gefunden haben. Jean François Millet kam erst in den fünfziger Jahren, als reifer Meister, der seine eigene künstlerische Welt geprägt hatte, zur Radierung. So gibt es kein Schwanken und kein Versuchen. Mit den ersten abgeschlossenen Blättern, die nach einigen rein technischen Experimenten im Jahre 1855 entstanden, sind Form und Ausdruck endgültig festgelegt.



Jean François Millet, Grabender Bauer, 1863
D. 31 Holzschnitt 141×106

Millet verlangt von der Radierung den geschlossen bildmäßigen Eindruck. In Innenräumen wird ein reiches Spiel von Licht und Schatten entfaltet, im Freien dehnt sich weite Landschaft um die Figuren, die ein Teil der Natur selbst werden. Wie die Silhouetten der „Ährensammlerinnen“ tief unter dem Horizont befangen bleiben, wie die Bewegung der sich Beugenden zweimal rhythmisch sich wiederholt, und wie die nach links ausgreifende Gebärde von rechts her durch die Kurve der halb aufgerichteten Frau geschlossen wird, das ist eine der bleibenden Bilderfindungen aller Zeiten, und gegenüber dem Gemälde gewinnt die Radierung den Vorrang



Jean François Millet, Bäuerin
D. 28 Glasklischee 285×223

in der durchsichtigen Zartheit der Modellierung einer leicht im Lichte gelösten Form.

Millets radierter Strich wird in der Folge derber, die plastische Durchbildung schärfer. Es mag sein, daß ihm selbst die „Ährenleserinnen“ als allzu zart, als beinahe gefällig erschienen. Er strebte nach größerer, stärkerer Wirkung. Die Figur wird im Volumen und Gewicht schwerer genommen. Das Format wächst. Machtvoll steht die großartige Silhouette der Gestalten vor dem hellen

Grunde. Der Faltenwurf der derben Stoffe steigert sich ins Statuarisch-Heroische. Das Gewand der Hirten ist nicht mehr das schlichte Kleid der Armen. Es nähert sich der zeitlosen Tracht antiker Götterstatuen.

Millets Platten sind radiertechnisch immer ganz einfach behandelt. Es sind reine Ätzungen, und es gibt kaum eine Veränderung in aufeinander folgenden Zuständen. In den spätesten Blättern gewinnt der breit geätzte Strich den Charakter feierlicher Monumentalität. Wie mit der Rohrfeder gezeichnet stehen die drahtartig starken Züge auf dem Papier, die, überall gleichmäßig breit, im Schatten sich zu dichten Lagen sammeln, während im Gegensatz weite Flächen von Weiß ein starkes Eigenlicht auszustrahlen scheinen.

Millet hat neben der Radierung auch die übrigen graphischen Techniken gelegentlich erprobt. Aber der weiche Strich der lithographischen Kreide diente seinen Absichten schlecht. Er fühlte sich eher zu der festen Form des Holzschnittes hingezogen, in dem er das rechte Material für die graphische Wiedergabe der plastisch-monumentalen Form seiner Gestalten hätte finden können. Er hat Zeichnungen auf Holz seinen Brüdern zum Schnitt anvertraut. Aber er hat sich auch selbst mit dem Messer versucht. Er ahnte neue Möglichkeiten, und er wies in den wenigen Platten, die er eigenhändig geschnitten hat, einen Weg, auf dem erst sehr viel spätere Zeiten ihm gefolgt sind.

Neben der feierlichen Größe Millets und der ernsten Schwere Rousseaus erscheint die Kunst Camille Corots wie beschwingt von leichter Grazie und heiterer, sonniger Klarheit. Corot ist der Lyriker der neuen Landschaftsmalerei. Mit wenigen, scheinbar flüchtig hingeschriebenen Strichen ist die Erinnerung an einen Natureindruck auf die Platte gezaubert. Corots Landschaftsradierungen gleichen poetischen Stimmungsbildern. Kein anderer wußte die Natur mit so zärtlichem Glanze zu verklären wie Père Corot, in dem ein Stück des 18. Jahrhunderts fortlebte, dem er, der 1796 geborene, selbst noch entstammte. Das musikalische Klingen der rhythmischen Tonfolge einer reichen Skala des Schwarz-Weiß macht den unnennbaren Zauber Corotscher Landschaftsradierungen, die wie die wahre Erneuerung der Kunst des großen Ahnen Claude Lorrain erscheinen. Es waltet weise Ökonomie in den scheinbar regellosen Strichen einer Radierung Corots. Der Gang der Arbeit, der in den einander folgenden Plattenzuständen kenntlich wird, weist das Fortschreiten von einer mehr zeichnerischen Anlage zu der endgültig malerischen Durchführung. In jedem Stadium ist die Zeichnung in sich abgeschlossen, denn Corot geht immer vom Ganzen der Bildfläche aus, und alles Einzelne hat Geltung, nur soweit es



Camille Corot, Erinnerung an Italien, 1866
D. 5 Radierung 295×220

sich dem Gesamteindruck unterordnet. Niemals wird an einem Detail für sich gearbeitet, immer sind die Tonwerte in ihrer Beziehung aufeinander ausgewogen.

Corot hat sich erst in seinen späten Lebensjahren der Radierung zugewandt. Ganz selbständig, aus der reichen Erfahrung einer gereiften Meisterschaft erstanden die unvergleichlichen Schöpfungen, die in keinem Werke der Genossen, die lange vor ihm zu radieren begonnen hatten, Vorbild oder Anregung fanden. Braquemond nahm dem Meister das ungewohnte Geschäft des Ätzens ab. Es sind im ganzen nicht mehr als vierzehn Blätter, wesentlich im Laufe der sechziger Jahre, entstanden, die zum köstlichsten gehören, was das neunzehnte Jahrhundert an gedruckter Kunst hervorgebracht hat.

Wie in der Radierung, so hat sich Corot gelegentlich in der Lithographie versucht. Er, dessen Leben fast achtzig Jahre währte, hatte in seiner Jugend die neue Technik entstehen sehen und selbst ein paar Gelegenheitsarbeiten auf den Stein übertragen, und er war als Greis Zeuge des Beginnes einer neuen Blüte der künstlerischen Lithographie, an der er selbst noch Anteil nahm, indem er mit wundervoll zartem, leichtestem Kreidestrich ein paar Landschaften auf Umdruckpapier zeichnete. Es spricht in diesen schönen Blättern die freie Sicherheit eines Meisters, dessen Schaffen sich zur Reife eines großartigen Altersstiles geläutert hat. Corot war, nachdem er während der Belagerung in Paris geweilt hatte, im April des Jahres 1871 nach Nordfrankreich gegangen, lebte bald in Arras, bald in Douai, und hier sind die Lithographien entstanden, nach den ersten zwölf, die im Jahre 1872 zus Ausgabe gelangten, und die heut bis auf einige wenige zu den größten Seltenheiten gehören, im Juli 1874 nochmals zwei Blätter, die bekannter wurden als die übrigen. Mit einem Nichts an Motiv, einem Nichts an Mitteln ist die Traumvision einer Landschaft auf das Papier gezaubert.

Corot hat sich endlich einer dritten graphischen Technik bedient, der kurze Zeit im Kreise der Meister von Barbizon beliebten Glasradierung, mit der er eine große Zahl seiner schönsten Zeichnungen vervielfältigte. Im Jahre 1853 lernte der Meister bei seinem Freunde, dem Maler Dutilleux in Arras, zwei Photographen kennen, die ihm den Vorschleg machten, Zeichnungen in die Kollodiumschicht einer präparierten Glasplatte mit der Nadel zu ritzen, so daß ein Negativ entstand, von dem man, wie von einer photographischen Platte, Abdrucke auf lichtempfindlichem Papier herstellen konnte. In den Jahren 1853 bis 1874 hat Corot fünfundsechzig solcher Glasklischees geschaffen. Da keinerlei technische Vorkenntnisse erforderlich waren, fühlte



Camille Corot, Landschaft, 1871
D. 93 Glasklischee 112×158

er sich hier sicherer als vor der Kupferplatte, die er zum Ätzen anderen Händen anvertrauen mußte. Noch leichter schreibt die Nadel in der dünnen und empfindlichen Schicht, mit der die Glasplatte bedeckt ist. Rascheste Skizzen werden mit fliegender Hand hingeworfen. Aber es gibt auch Arbeiten, die mit der Radierung zu wetteifern versuchen an Reichtum und Tonfülle, die in einer geradezu geheimnisvollen Weise alle Zwischentöne vom hellen Weiß des Papiers bis zum tiefsten Dunkel des Schattens zu nutzen wissen.

Neben Corot hat vor allem Daubigny sich der neuen Technik bedient. Er verstand es, dem Verfahren einen Reichtum der Licht- und Schattenwirkungen abzugewinnen, der über die Effekte der farbigsten Drucke Corots noch hinausgeht. Er hat Nachtstücke gezeichnet, die Malereien in Sepiafarben gleichen, und hat in Glanzstücken technischer Bravour den Eindruck eines im Lichte der untergehenden Sonne blendenden Abendhimmels erzielt. Aber wenn er auf solche Effekte verzichtet und dem klaren Strich vertraut, erweist sich seine Zeichnung leicht kleinlich und farblos neben Corots festlichem Glanze.

Anders offenbart sich im Gegensatz die strenge Meisterschaft Théodore Rousseaus, der in seinen zwei Glasklischeelandschaften auf alle Mittel blendender Effekte verzichtet, um mit überall offen, klar und geichmäßig geführten Strichlagen in sicherer Beherrschung die Tiefe zu gewinnen, einen Raum mit ruhiger Klarheit zu gestalten, einmal den Eindruck prallen Sonnenscheins, das andere Mal die Stimmung gleichmäßiger Helligkeit bei leicht bedecktem Himmel zu geben. Man darf auch hier nicht an Corots Märchenzauber denken. Die Formen sind greifbar, irdisch nahe. Rousseau stellt sein Ich ganz zurück, um den Dingen ihre eigene Sprache zu lassen.

Auch Millet hat sich der Glasplatte bedient. Aber ihn verleitete das leichte Material zu einer Zierlichkeit, die seiner Formanschauung zu widersprechen scheint. Er brauchte den Widerstand eines harten Stoffes, den nur Corots leichte Grazie ganz zu entbehren vermochte. Es ist kaum ein Schaden, daß die merkwürdige Zwittertechnik bald wieder vergessen wurde. Es scheint, als sei sie nur um des einen Corot willen erfunden worden, der sie durch die reinsten Schöpfungen seiner visionären Kunst für kurze Zeit geadelt hat.



Camille Corot, Das Fort, 1874
D. 32 Lithographie 150×255

England



Seymour Haden, Egham Lock, 1859
H. 16 Radierung 148×225

SEYMOUR HADEN UND SEIN KREIS

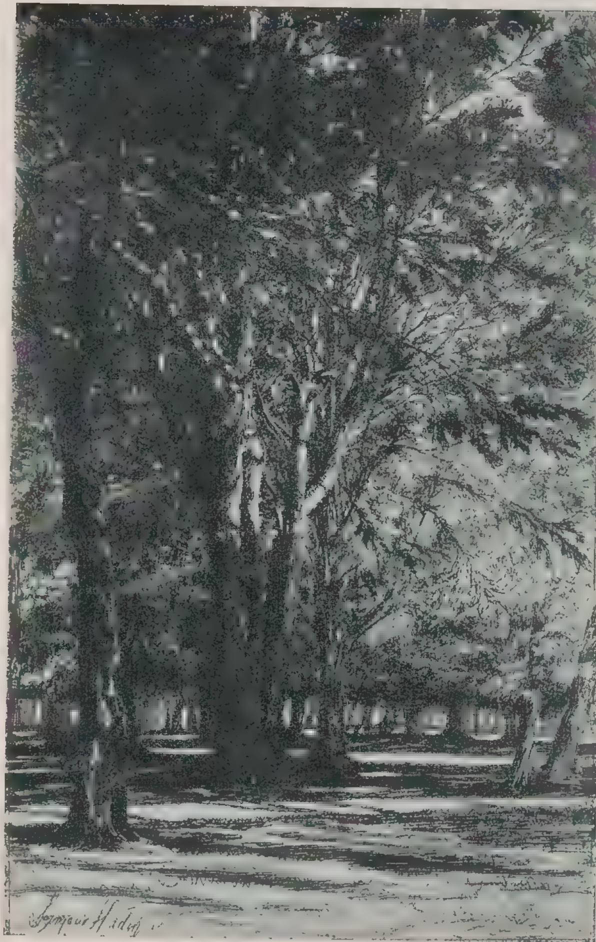


Obwohl in England schon während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Originalradierung bei Künstlern und Sammlern in einigem Ansehen gestanden hatte, mußte doch auch hier für eine allgemeine Anerkennung der Technik, als des souveränen graphischen Ausdrucksmittels, zur selben Zeit wie in Frankreich noch einmal der Kampf ausgefochten werden. Etwa gleichzeitig in beiden Ländern setzt eine neue Phase der Originalradierung ein, aber während die Radierung in Frankreich als die Nebenbeschäftigung der Maler immer in den größeren Zusammenhang der allgemeinen künstlerischen Entwicklung sich einordnet, bildet sich in England ein einseitiges Spezialistentum, das die Radierung artistisch auf eine erstaunliche Höhe bringt, dem aber mehr die technische Vollendung als die schöpferische Gestaltung die eigentliche Bedeutung verleiht.

Ein Arzt und Sammler, ein zeichnender Dilettant von feinstem Geschmack und höchster Kultur, ist der Stammvater und Repräsentant der neuen Radierung in England. Man würde in anderen Ländern vergeblich eine Erscheinung suchen, die sich mit Francis Seymour Haden vergleichen ließe. Denn dieser Mann, dem ein ansehnliches Talent zu Gebote stand, und der von der Leidenschaft zur Kunst besessen war, ist trotzdem niemals eigentlich ein Künstler geworden. Er blieb ein Dilettant, nicht darum, weil ihm der regelmäßige Bildungsgang des Zeichners fehlte, sondern weil er über den Künstlerberuf hinaus sich vielmehr als ein Erzieher und Propagator fühlte. Er sah seine Aufgabe darin, der Kunst des Radierens diejenige öffentliche Anerkennung zu schaffen, die ihr seiner Überzeugung nach gebührte, und seine eigenen Arbeiten dienten ihm zu diesem Zwecke ebenso als Beweismittel wie die vielen Vorträge, die er hielt, und in denen er an der Hand von Beispielen zeigte, daß der freie Strich der Originalradierung den Vorzug vor der schematischen Linienmanier des damals allein beliebten Reproduktionsstiches verdiene. Seiner Beharrlichkeit gelang es, das vorgesetzte Ziel zu erreichen. Er gründete die Society of painter-etchers, als deren Präsident er in den Adelsstand erhoben wurde, und er erlebte die Genugtuung, daß England das gelobte Land der Radierung wurde, daß die Sammler der alten wie der neuen Welt ihren höchsten Stolz darein setzten, ihre Mappen mit den wohlgepflegten Blättern der englischen Schule zu füllen.

Wenn die englische Radierung in einer in der gesamten Geschichte der Kunst beispiellosen Weise beziehungslos neben der malerischen Ausdrucksform ihrer Zeit einhergeht, so gab Seymour Haden dafür den Ton, da er seine ganze künstlerische Bildung mit bewußter Einseitigkeit aus dem radierten Werke Rembrandts bezog. Seymour Haden war Sammler und Kenner, und er mochte sich zugleich als Erbe Rembrandts fühlen, dessen Landschaftsradierung er selbständig weiterzubilden meinte. Seymour Haden war schon in jugendlichem Alter autodidaktisch zur Radierung gelangt, aber die ersten Versuche, die in den Jahren 1843 und 1844 entstanden, blieben ohne Folge, und erst das Beispiel seines bedeutend jüngeren Schwagers Whistler führte den Vierzigjährigen nochmals zur Kunst. Seymour Haden war niemals erfolgreicher als in den Jahren 1858 bis 1860, der Zeit anregender gemeinsamer Arbeit, in der er gelegentlich mit Whistler dem gleichen Modell gegenüberstand. Der Einfluß der Kunst des ungleich stärker begabten Freundes ist unverkennbar, wenn auch der naturwissenschaftlich gebildete Arzt, in dem

ein Hang zur nüchternen Sachlichkeit überwog, niemals aus dem beschränkten Kreise, in den sein Talent gebannt war, sich herauswagte. Seymour Haden hat in diesen besten Jahren seines langen und schaffensreichen Lebens die Baumgruppe eines englischen Parkes mit beinahe botanischer Eindringlichkeit studiert und mit subtiler Kleinarbeit eine Intimität der Wirkung erreicht, die seinen scheinbar großzügigeren späteren Radierungen versagt war. Er suchte früh und er fand schnell eine Methode, die sichere Erfolge verbürgte, die aber seine Arbeiten zu einer erschreckenden Gleichförmigkeit verurteilte.



Seymour Haden, Kensington Gardens, 1860
H. 28 Radierung 197×125

Die Technik wird in Seymour Hadens Radierungen zu einer selbständigen Macht. Seine Blätter wollen nicht ein Erlebnis mitteilen, nicht ein Stück Natur in Raum- und Flächengegensätzen zur Form werden lassen, sondern sie benutzen ein Motiv nur, um ein angenehmes Spiel von Licht und Schatten auf dem Papier sich entfalten zu lassen, die sammettiefe Schwärze des Grates bildet ebenso einen Reiz an sich wie das bald in dichten Lagen gesammelte, bald in freieren Zügen die Fläche überspinnende Netzwerk der geätzten Striche. Man glaubt

dem Künstler eher die beinahe peinliche Akribie seiner Baumstudien, die auch in späteren Jahren gelegentlich wiederkehren, als die Freiheit einer wesentlich an Rembrandts reifen Schöpfungen geschulten Handschrift.

Es hängt damit zusammen, daß das Motiv für Seymor Haden immer merkwürdig gleichgültig blieb. Er ließ sich nicht durch ein Erlebnis zum Werke anregen, sondern er suchte in der Natur nur ein paar feste Punkte, an denen er ein in seinen Hauptzügen im vorhinein feststehendes Bildschema entwickelte. So fehlt im Gegensatz zu den Radierungen Meryons und noch Whistlers seinen Arbeiten jeder vedutenhafte Charakter, und es bleibt im Grunde gleichgültig, ob die Motive in England, Holland oder Spanien gefunden sind. Die Einförmigkeit der Methode überdeckt den Sondercharakter des Vorwurfs.

Seymour Haden, der seine künstlerische Betätigung als Erholung von der eigentlichen Berufsarbeit des Arztes betrachtet und ursprünglich kaum daran gedacht hatte, seine Radierungen der Öffentlichkeit zu übergeben, sah sich in der Mitte der sechziger Jahre auf der Höhe eines Ruhmes, den ihm zuerst französische Bewunderer geschaffen hatten. Im Jahre 1866 erschien in Paris eine Mappe mit 25 Radierungen, der Burty das Vorwort schrieb. Man versteht den Erfolg, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Seymour Hadens Radierungen mit ihrer reichlichen Verwendung der kalten Nadel und den effektvollen Wirkungen des Grates technisch damals etwas ganz Neues bedeuteten. Auch in der Heimat war der Ruhm des Künstlers von nun ab in stetigem Steigen begriffen, während er selbst empfinden mochte, daß er das letzte Wort in seiner Kunst bereits gesagt habe. Er überreichte mit feierlicher Gebärde dem Kunsthändler Keppel seine Radiernadel, mit der Versicherung, daß er jeder weiteren Tätigkeit entsagen werde. Aber er hielt das Wort nicht, und er hat zumal in den späten siebziger Jahren nochmals eine stattliche Reihe von Radierungen geschaffen, die kaum dazu beitrugen, den alten Ruhm des Zeichners zu erhöhen. Zumal in großen Platten geht der räumliche Zusammenhalt vollends verloren, das weiße Papier wirkt als leere Fläche, und der Strich bleibt gegenstandslos graphischer Schnörkel. So ist es begreiflich, daß Seymour Haden im hohen Alter endlich noch zu dem Schabkunstverfahren überging, das er in seinen jüngeren Jahren gewiß verurteilt hätte, da er mit Tonlagen die Fläche zu decken imstande war, die er mit der geätzten Linie nicht mehr zu beleben vermochte.

Der Erfolg der Radierungen Seymour Hadens, die sich — gewiß nur in Äußerlichkeiten — mit den Schöpfungen Rembrandts selbst messen zu können



Seymour Haden, Erith Marshes, 1865
H. 113 Radierung 240×378

schienen, wird erst ganz begreiflich, wenn man sich den Eindruck vergegenwärtigt, den sie zur Zeit ihrer Entstehung üben mußten. In England war im Gegensatz zu den Ländern des Kontinents die Radierung während des ganzen 19. Jahrhunderts nicht erloschen. Es war, ähnlich wie in Deutschland, auf die Anfänge einer intimen Landschaft in den vierziger Jahren eine süßlich sentimentale Goldschnittlyrik gefolgt. Die Mitglieder des Etching Club gefielen sich in harmlos seichten Banalitäten, mit denen eine Folge von Prachtwerken illustriert wurde, die von dem Tiefstand des allgemeinen Geschmacks in diesen Jahren deutliches Zeugnis ablegt.

Es hat wenig Zweck, auf die Künstler einzugehen, deren einstmals berühmte Namen schon lange berechtigter Vergessenheit anheimgefallen sind. Gleichgültig, ob etwa C. W. Cope niedliche Genrebildchen zeichnet oder sein Freund T. Creswick kleinlich detaillierte Landschaften, ob Frederick Taylor und H. J. Townsend in Ritterromantik oder R. Redgrave und John C. Horsley in sentimentalen Anekdoten schwärmen, es ist immer die gleiche glatte und charakterlose Zeichnung, der gleiche geschmeidige, reizlose Strich einer Radierung, die sich selbst zur Illustration erniedrigt.

Unter allen diesen Halbkünstlern ragt nur ein einziger hervor, der in

der Geschichte der englischen Radierung einen eigenen Platz beanspruchen darf. Er gehört nicht zu der Zahl derer, die in jeder der vielen Publikationen des Etching Club mit einer Anzahl ihrer ermüdend einförmigen Illustrationen vertreten waren. Sein Name begegnet selten. Aber wenn man etwa die 1843 erschienenen „Songs of Shakespeare" durchblättert, die noch zu den erträglichsten Erzeugnissen der Gruppe gehören, so macht man unwillkürlich halt bei den Radierungen, die Samuel Palmers Unterschrift tragen. Da ist wirkliche poetische Empfindung, in diesem Spiel der Waldgeister webt etwas wie Märchenton, es offenbart sich ein spätgeborenes Erzeugnis echter Romantik.

Palmer hatte in seiner Jugend den Umgang William Blakes genossen, und wenn es schwer fiele, in seiner Formgebung eine Spur des großen Mystikers zu entdecken, so ist doch in seiner Auffassung der bildenden Kunst als einer dienenden Schwester der Dichtung der Einfluß Blakes wohl erkennbar. Sein poetisches Ideal waren die bukolischen Gesänge des Virgil. Vom Jahre 1856 bis zu seinem Tode im Jahre 1881 beschäftigte er sich immer wieder mit den Eklogen, die er übersetzte, um sie mit Illustrationen zu schmücken. Palmer ließ das Werk, das der Inbegriff seiner Kunst hatte werden sollen, unvollendet zurück. Er starb darüber, und erst 1883 gab es sein Sohn, der die Radierungen zum Teil selbst fertiggestellt hatte, in Druck.

Alle Radierungen Palmers gleichen Illustrationen zu lyrischen Gedichten von dörflicher Einsamkeit und idyllischem Hirtenleben. Der Künstler ist nicht frei von der romantischen Sentimentalität, die dem englischen Publikum seiner Zeit willkommen war. Seine Blätter sind einförmig in ihrer immer gleichbleibenden Stimmung, die nur selten auf das Requisit eines Mondaufganges an düsterem Abendhimmel Verzicht leistet und mit nächtlichen Schatten, die über der Landschaft lagern, einen elegischen Ton anklingen läßt. Er überzieht seine Platten mit einem engmaschigen System von Strichen. Aus tiefem Schattendunkel leuchten sparsame Helligkeiten. Es ist eine gepflegte Kunst, aber sie ist mehr die Schöpfung eines reichbegabten Liebhabers als eines ursprünglich bildnerischen Talentes, mehr eine liebenswürdige und sympathische Sondererscheinung als ein wesentliches Element der künstlerischen Entwicklung ihrer Epoche.

Nicht an Palmers Idyllen und nicht an die zierlichen Illustrationen der Mitglieder des älteren oder jüngeren „Etching Club", der in den fünfziger Jahren mit einer Reihe von Prachtwerken hervortrat, knüpfte Seymour Haden an, wenn er die Kunst der Radierung neu zu begründen unternahm, und sein Beispiel fand Nachahmer, seiner „Gesellschaft der Malerradierer" strömte

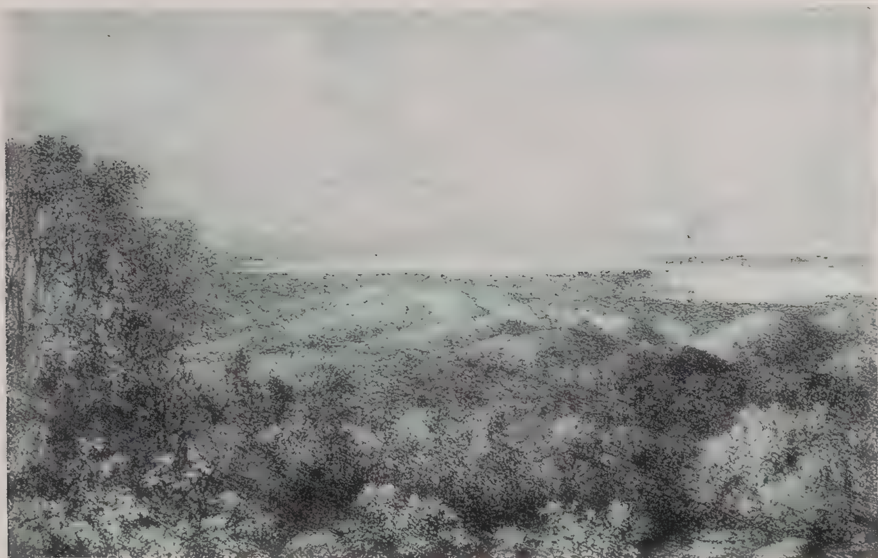


Samuel Palmer, Pflügender Bauer
Radierung 132×198

bald eine erhebliche Zahl von Mitgliedern zu. Um 1870 gab es in England wieder eine Radierung, wie er sie verstand, eine Schule, die sich zu ihrem anerkannten Führer ähnlich verhielt wie einstmals die Norwich School zu ihrem Begründer, dem alten Crome.

Richard Samuel Chattock und Arthur Evershed waren beide gleich Haden ursprünglich als Dilettanten, der eine als Rechtsanwalt, der andere als Arzt, zur Kunst gelangt, und sie folgten in ihren trockenen Landschaftsradierungen dem Meister, der sie zur Bewunderung Rembrandts geführt hatte. Auch John Postle Heseltine nahm einen ähnlichen Weg, und C. P. Slocombe füllte seine großen Platten mit gegenständlich sauber durchgebildeten Veduten. Charles Watson, der in den siebziger Jahren dem Stil des Chattock und Evershed sich näherte, fand um die Jahrhundertwende den Weg zu der effektvolleren Manier eines Cameron.

Neben diesen Künstlern, deren wenig persönliche Art bezeichnend ist für den schulmäßigen Charakter der englischen Radierung der siebziger Jahre, erhebt sich die eigenartige Erscheinung eines merkwürdig visionär begabten Mannes, der in praktischem Berufe gebunden, nur gelegentlich zur Nadel griff, um seine eigenwilligen Bildvorstellungen Gestalt werden zu lassen. John Charles Robinson hatte zwar in den vierziger Jahren in Paris sich dem Studium



John Charles Robinson, Landschaft, 1876
H. 14 Radierung 195×302

der Malerei gewidmet, aber er war bald darauf als Direktor des Victoria and Albert-Museums zu einer Betätigung übergegangen, die ihm wenig Zeit ließ zu eigenem Schaffen. So entstand in den siebziger Jahren eine nur kleine Zahl von Radierungen, die der Künstler erst in der Muße des Alters um einige neue Platten vermehrte.

Robinson stellt sich bewußt außerhalb der schulmäßigen Überlieferung seiner Zeit. Er denkt nicht an Rembrandt und seinen neuen Mittelsmann in England. Er sieht die Landschaft anstatt durch die Brille einer überkommenen Tradition mit den eigenen Augen, und er versucht es, nicht so sehr die bleibende Form des Bodens und der Vegetation als das Bild der atmosphärischen Erscheinungen, der veränderlichen Beleuchtung und der wechselnden Dichtigkeit der Luft in seinen Radierungen wiederzugeben. In der Voraussetzungslosigkeit seiner Naturanschauung, der Eigenwilligkeit seiner Mittel erinnert Robinson an Herkules Seghers, dem er auch in der eigentlichen Landschaftsauffassung sich nähert. Er liebt es, leichtgewellte Bodenzüge flach sich breiten zu lassen, und das eigentliche Interesse sammelt sich auf der über tiefem Horizont weit sich dehnenden Fläche des Himmels, die zum Schauplatz dramatisch

gesteigerter Wolkenbildungen und Wettererscheinungen wird. Der Kampf der Sonne mit dem Gewölk, der sturmgepeitschte Regen sind Themen dieser phantastischen Landschaften, die in ihrer Wirklichkeitsferne wie ein Stück Märchenland anmuten.

Robinson hat das Mittel, mit dem er seinen Visionen Gestalt gab, ganz aus eigenem gebildet. Er suchte nicht die Effekte eines kontrastreich blendenden Schwarz-Weiß, mit denen Haden die Liebhaber entzückte. Er bedeckte seine Platten ganz mit einem scheinbar regellosen Gewirr kurzer, häkchenförmiger Striche, die er kreuz und quer mit Schraffierungen überzog. Er modellierte keine Form, und er verzichtete auf jede gegenständliche Charakterisierung von Laubmassen oder Felsengestein. Wie unter einem dichten Schleier liegen die Dinge, und es ist, als seien statt ihrer Luft und Licht selbst gegenständlich greifbar geworden.

Die merkwürdigen Versuche Robinsons sind in England ohne Nachfolge geblieben. Der weiteren Öffentlichkeit wurden sie kaum bekannt, da der Künstler nach dem Mißerfolg einer Publikation von zehn Blättern, die im Jahre 1873 erschienen war, sich ganz von der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte. Wenn er gelegentlich noch einmal später ein Blatt in der von Seymour Haden geleiteten Gesellschaft der Maler-Radierer ausstellte, so vermochte er kaum mehr Beachtung zu finden, da mittlerweile der Stern Whistlers mit blendendem Schein am Firmamente der englischen Kunst emporgestiegen war.



Seymour Haden, Selbstbildnis, 1862
H. 41 Radierung 195×266



James Mc. Neill Whistler, Black Lion Wharf, 1859
K. 42 Radierung 150×225

WHISTLER



Whistlers Laufbahn als Radierer begann zu Ausgang der fünfziger Jahre, in unmittelbarem Anschluß an die Zeit, in der Meryons entscheidende Werke entstanden waren, und er ist in ähnlicher Weise der Erbe und Fortsetzer des französischen Radierers, wie Manet auf den Errungenschaften Courbets weiterbaute. Aber für die Reinheit der Mittel, die Klarheit der Formenanschauung, in denen Meryons Größe begründet ist, hat Whistler niemals das rechte Verständnis besessen. Er sah mehr das Ziel als den Weg, es fehlte ihm die Andacht vor der Natur, er wollte nicht darstellen, sondern wirken, und er suchte im Gegenstand wie in dem Material seiner Kunst vor allem anderen die Möglichkeiten stärksten Effektes.

Das wirkungsvolle Motiv bestimmt die erste Epoche von Whistlers Schaffen. Er ging auf Reisen romantischen Winkeln nach, verfallenden Häusern

und stimmungsvollen Dorfstraßen, die der gerade Sinn eines Meryon immer verschmäht hatte, und mit schummerigen Halbschatten, die zu tiefen Dunkelheiten überleiten oder von hellen Lichtern blitzartig durchleuchtet werden, sind der Radierung überraschende Effekte abgewonnen. Der Erfolg, der Meryons strengerer Kunst lange versagt blieb, winkte Whistler schon bei seinen ersten Schritten. Delâtre gab im Jahre 1858 die zwölf Blätter der sogenannten französischen Folge heraus, in der Architekturaufnahmen mit figürlichen Darstellungen und Genreszenen abwechseln, die noch der Tradition Wilkies zu entstammen scheinen. Alte Weiber in malerisch dunklen Innenräumen sind ein vielsagendes Lieblingsmotiv, das auf die Kenntnis Rembrandtscher Helldunkelwirkungen verweist, ohne daß die Meisterschaft suggestiver Lichtdarstellung in dem effektvoll kontrastierten Schwarz und Weiß oder die



James Mc. Neill Whistler, Die Mostrichhändlerin, 1859
K. 22 Radierung 155×89

überzeugende Raumwirkung des Vorbildes in der vorsichtigen Schichtung der Gründe erreicht wäre.

Nach einer kurzen Epoche der Vorbereitung, in der Umfang und Charakter der Whistlerschen Kunst schon klar kenntlich sich abzeichnen, setzte mit dem folgenden Jahrfünft, das die Zeit von 1859 bis 1864 umfaßt, eine Periode reichen Schaffens ein, in der die Blätter entstanden, die in manchem Betracht die Höchstleistung des Radierers geblieben sind. Whistler lebte in dieser Zeit abwechselnd in London und in Paris oder auf Reisen in Spanien, wo er Velasquez bewundern lernte, und in Holland, wo er den Motiven von Rembrandts Meisterlandschaften nachspürte. Whistler ist niemals der Form mit ehrlicherem Bemühen gefolgt als in diesen Jahren. Er verzichtet auf das Mittel malerischer Verunklärung. Er versucht, mit einem sauberen und durchsichtigen Strichmaterial sich zu begnügen und seine Nadel zur äußersten Prägnanz der Zeichnung zu erziehen. Das Motiv bleibt auch jetzt in hohem Maße Träger der Wirkung. Die Themse mit den mastenreichen Schiffen, deren Takelwerk gern wie ein Netz tiefschwarzer Fäden vor dem hellen Himmel steht, leiht abwechslungsreiche Vorwürfe. Die sechzehn Blätter der „Themse-Folge", die erst 1871, über ein Jahrzehnt nach ihrer Entstehung, in London in einer Auflage erschienen, stellen Höhepunkt und Abschluß zugleich von Whistlers frühem Radierstil dar. Whistler ist niemals später so liebevoll, so bescheiden sein Ich unterordnend, auf seinen Gegenstand eingegangen. Er ist niemals dem Vorbilde, zu dem diese Radierungen sich offen bekennen, näher gekommen, wenn auch selbst in solchen klar gezeichneten Häusergruppen, die sich sicher im Raume schichten, das Mittel des radierten Striches nicht mit der ganzen überlegenen Sparsamkeit Meryons genutzt ist, und die Freude am Erzählen gelegentlich zu einem Zuviel an kleinmalender Modellierung verführt.

Whistlers künstlerischer Charakter unterlag immer dem Zwiespalt zweier widerstrebender Neigungen. Als Zeichner konnte er der Natur mit einer peinlichen Gewissenhaftigkeit, mit einer an Pedanterie streifenden Geduld gegenüberstehen, und wenn er einer nervösen Reizbarkeit nachgab, konnte er das gleiche Motiv, einer raschen Laune folgend, einem gewollten Effekt zuliebe, rücksichtslos vergewaltigen. Eines ergibt sich nicht aus dem andern, sondern beide Elemente stehen einander fremd, ja feindlich gegenüber. Whistler ist niemals ein genialer Zeichner gewesen, und seiner Natur nach war er darauf angewiesen, ein Motiv getreulich nachzubilden. Er sieht nicht groß, wenn er in großen Zügen schreibt. Er denkt an die dekorative

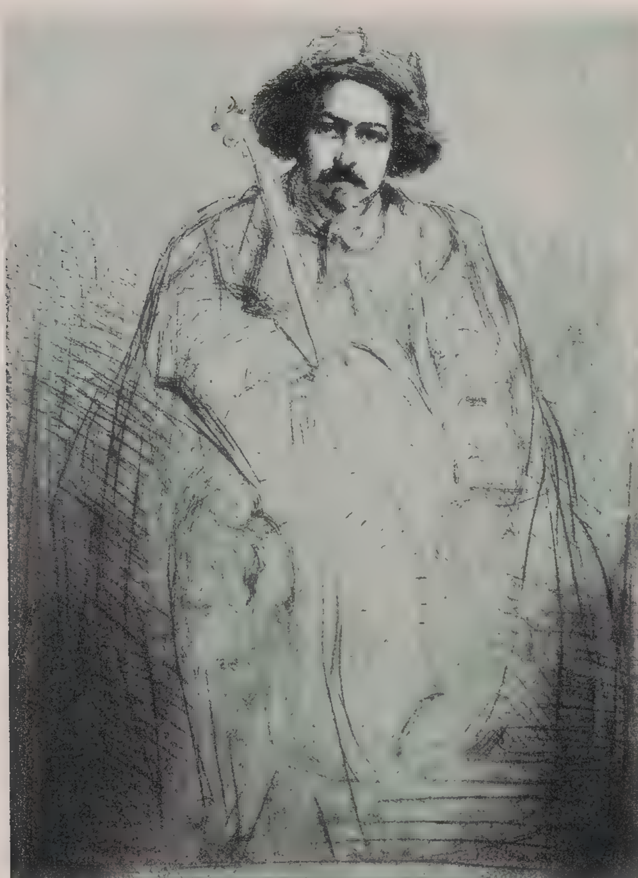


James Mc. Neill Whistler, „Adam and Eve“ 1859
K. 175 Radierung 175×302

Wirkung des Striches, und seine Absicht ist damit mehr kunstgewerblich als eigentlich künstlerisch orientiert.

In den Themse-Radierungen gibt sich Whistler nahezu unbeirrt als der ehrliche Zeichner, der er sein konnte, während in den Bildnissen, die zur gleichen Zeit entstanden sind, der Zwiespalt sich peinlich fühlbar zu machen beginnt. Die Nadel, die den Formen eines Kopfes in allen leisen Hebungen und Senkungen mit feinster Empfindsamkeit und fast übertriebener Treue nachfühlend gefolgt war, fährt mehr wild als kühn aus, wo es gilt, den Körper oder den Hintergrund flüchtig andeutend zu umschreiben. Van Dyck, dem durch Jahrhunderte die traditionelle Bewunderung der Engländer erhalten blieb, erscheint als der Ahne dieser Porträtkunst, aber das Vorbild ist weder in der Prägnanz erreicht, mit der ein Gesicht in klaren Strichen durchgebildet ist, noch in der Sicherheit, mit der in wenigen Zügen die Gestalt umrissen wird. Whistler gerät das eine Mal ins Zierliche, das andere Mal ins Skizzenhafte, und seiner Linie fehlt die Suggestivkraft, weil sie auch da, wo sie in raschem Zuge geführt wurde, nicht prägnante Kurzschrift der Form ist, und weil er leicht ein Zuviel an Strichen gibt, die sich in ihrer Gesamtheit mit einem Ungefähr begnügen.

Mit dem Jahre 1864 scheint Whistlers Interesse an der Radierung plötzlich



James Mc. Neill Whistler, Bequet, 1859
K. 52 Radierung 245×180

zu erlahmen. Er hat sechs Jahre lang die Nadel kaum angerührt, und als er im Jahre 1870 zu der Technik zurückkehrt, haben sich Stil und Methode gründlich gewandelt. Der zweite Whistler gewinnt die Oberhand. Das Motiv ist nur mehr Vorwand raffiniert eleganter Flächenwirkungen, für die nicht zuletzt die eifrig studierten japanischen Farbenholzschnitte die Anregung boten. Whistler war im Jahre 1870 in nahe Beziehung zu demreichenSchiffsreeder Leyland getreten, und er hat in diesem und den folgenden Jahren eine Reihe von Bildnissen des Freundes und seiner Familie mit der kalten Nadel auf die Platte gezeichnet. Der Typus der englischen Eleganz ist in diesen Porträtradierungen festgelegt. In Haltung und Zügen des Modells ebenso wie in der geschmackvollen Aufteilung der Fläche und der artistisch verfeinerten Handschrift, die zu einer geschmeidigen Glätte erzogen ist, entfalten sich die Reize eines vorbildlichen Dandytums, das ebenso charakteristisch für das gesellschaftliche Ideal des neuen England ist, wie es das klassische Bildnis der Gainsborough und Reynolds für das 18. Jahrhundert gewesen war.

Whistler besitzt nun die Geschicklichkeit eines Virtuosen und die scheinbare Leichtigkeit eines kühnen Improvisators, der er in Wirklichkeit keineswegs gewesen ist, wie schon der schwierige Entstehungsprozeß der langsam schichtweise geförderten Radierungen beweist, von denen zuweilen zehn und mehr verschiedene Zustände existieren. Whistler nutzt in diesen Jahren gern die tiefen Schwärzen des Grates der kalten Nadel zu farbigen Wirkungen, die in den früheren Blättern mühsamer und minder blendend durch ein engmaschiges Netz von Strichlagen erzeugt wurden. Die alte Methode ist endgültig preisgegeben. Whistler hat den Reiz des Skizzenhaften entdeckt, und er sucht auch in der Landschaft mit überraschenden Ausschnitten und gewagten Überschneidungen den höchsten Grad artistischer Verfeinerung. Die Schiffe, deren Takelwerk früher einem linearen Spiele diente, verschwinden im weich umhüllenden Dunst der Ferne, der sich wie ein durchsichtiger Schleier um jede Form legt. Die Nahsicht verliert an Interesse. Über eine kaum in vagen Zügen angedeutete erste Raumschicht springt der Blick unmittelbar in die Ferne, wo das Hauptmotiv als schwebende Silhouette am Horizont erscheint.

Whistler hat sich in den Landschaftsradierungen der späten siebziger Jahre die Lehren des französischen Impressionismus klug zu eigen gemacht. Licht, Luft und bewegtes Leben sind der eigentliche Inhalt der Blätter, denen das gegenständliche Motiv nur mehr das äußere Gerüst bietet. Das Interesse wendet sich von der ruhenden Häuserwand dem wogenden Auf und Ab des Straßenlebens selbst zu. Die Staffage, die früher Nebensache war, wird zum Hauptelement. So sah Whistler im Jahre 1878 die Straßen Londons, und so wurde ihm in den folgenden Jahren Venedig zum entscheidenden Erlebnis. Nicht die Paläste als solche erschienen ihm darstellenswert wie den alten Vedutenzeichnern, sie wurden ihm zum Hintergrund für das farbenreiche Leben und das zauberhafte Spiel des Lichtes. In dunklen Torwegen läßt er die Schatten sich sammeln, aber überall, und selbst noch im letzten Winkel, ist das Licht der Sonne gegenwärtig, das schwebend in alle Tiefen eindringt, wo früher lastende Dunkelheiten sich um die wie im Keller aufblitzenden Lichtflecke lagerten. Und draußen im Freien wird von der überstrahlenden Helligkeit jede klare Form aufgezehrt, das Licht spielt leicht glitzernd über die Marmorwände der Paläste und über die spiegelnde Fläche des Wassers. Der Blick sucht die Ferne. Das Nahe erscheint nur wie eine durchsichtige Vision, und am Horizont sammeln sich die sparsam verteilten Linienzüge zu Andeutungen einer Silhouette von Schiffen und Häusern und Kirchenkuppeln und Türmen.

Etwa fünfzig Platten hat Whistler in Venedig radiert. Er war ebenso verliebt in die elegante Kurve der Gondeln wie in das malerische Treiben der Straßen, die eine ganz andere Fülle von Motiven boten als das hastende Leben der englischen Hauptstadt. Im Jahre 1880 erschienen in London die zwölf Blätter der ersten Venezianischen Folge, und unter den sechsundzwanzig Radierungen, die im Jahre 1886 ausgegeben wurden, befanden sich nochmals einundzwanzig venezianische Ansichten. Diese Blätter begründeten den neuen Ruhm des Radierers, den die Öffentlichkeit bisher als den Zeichner der Themse gekannt hatte, und für ein weiteres Publikum blieb der Name Whistlers für immer mit seiner Vorstellung von Venedig verknüpft, da von den vielen Radierungen der späteren Jahre keine mehr in einer Auflage erschien, und die wenigen Drucke in den Mappen der Sammler verborgen blieben.

In den achtziger Jahren hat Whistler vor allem in London auf kleinen Platten Motive aus dem Alltagsleben der Straße festgehalten. Er liebte es, sich einem Verkaufsladen gegenüberzustellen und das Gehen und Kommen der Menschen mit skizzenhaften Strichen festzuhalten. Es sind radierte Notizblätter, geschmackvoll im Ausschnitt, lebendig in der Anordnung, anspruchslos in der raschen Niederschrift, die auf alle Effekte farbiger Durchbildung Verzicht leistet. Die kleinen Blättchen, die während der Flotten-Revue des Jahres 1887 entstanden sind, bezeichnen Abschluß und Höhepunkt dieser Epoche einer skizzenhaften Radierung, in der Whistler weniger als je an ein Publikum und an die Wirkung auf andere dachte, um allein der eingeborenen Neigung folgend eine kapriziöse Kurzschrift der Zeichnung auszubilden.

Mit der „Flotten-Revue" nahm Whistler Abschied von England. Im Jahre 1887 ging er von neuem auf Reisen. Er war in Belgien und Holland, in der Touraine und in Paris, und in der Fremde erwachte angesichts der neuen Motive nochmals der Ehrgeiz des Radierers, der seinen Stolz darein setzt, eine Platte aufs vollkommenste durchzubilden. Die malerische Auflösung der Form wird bis an die äußerste Grenze des Möglichen getrieben. Eine Häuserwand wird zu einem vibrierenden Netz scheinbar willkürlich geführter, kurzer Striche. Aber in dem schimmernden Lichte zeichnen sich wieder Formen ab, es bildet sich das Gewebe einer farbig reichen Oberfläche, und der Radierer sucht immer kompliziertere Motive, an denen er die ganze Bravour der neu erworbenen Technik zu entfalten vermag.

In Belgien und Südfrankreich folgte Whistler noch dem Hang nach überraschender Flächenbesetzung, der Freude am skizzenhaft leichten Andeuten.



James Mc. Neill Whistler, Die Piazzetta in Venedig, 1880
K. 189 Radierung 225×180

In Holland, wo Amsterdam ihm im Jahre 1889 zu einem zweiten Venedig wurde, siegte der Zauber des Gegenständlichen, und nach den Themseradierungen und den venezianischen Blättern entstand hier zum dritten Male eine Folge großer Architekturdarstellungen, reicher zugleich im malerischen



James Mc. Neill Whistler, Florence Leyland, 1870
K. 110 Radierung 210×135

Schwarz-Weiß und einheitlicher in der Materialbehandlung als alle früheren Radierungen. Nach den in ihren stärkeren Kontrasten noch plastisch räumlichen Stadtansichten der Frühzeit, nach den mit zeichnerischen Mitteln der Flächenordnung Beweglichkeit, mit skizzenhaften Strichen atmosphärischen Schleier andeutenden Blättern einer mittleren Periode hat Whistler nun die Möglichkeiten der Valeurmalerei im Schwarz-Weiß gefunden und das Licht selbst, nicht mehr in den grellen Kontrasten der weißen Papierfläche und des modellierenden Schattens, sondern in allen Abstufungen einer reichen Skala zum Inhalt der Darstellung erhoben.

Das Ziel der malerischen Zeichnung, dem Whistler nachging, war mit der weichen Kreide leichter und unmittelbarer zu erreichen, als mit dem scharfen Strich der Radierung, und die Möglichkeiten der Lithographie, die als künstlerische Technik in den siebziger Jahren wiederentdeckt wurde, mußten gerade seinen Absichten entgegenkommen. So war Whistler der erste, der in England, dem Rate des alten Thomas Way folgend, sich in der halb vergessenen

Steinzeichnung versuchte. In den Jahren 1878 und 1879, kurz vor der Reise nach Venedig, hat Whistler etwas mehr als ein Dutzend Lithographien geschaffen. Er liebte damals die zart verklingenden, schwebenden Töne, die nebelumhüllende Atmosphäre trüber Londoner Tage. Er hat mit dünnen Tuschlagen die Vision einer Themsebrücke auf den Stein gezaubert, wie später Monet sie in Farben zu gestalten versuchte.

Der mangelnde Erfolg trug Schuld daran, daß Whistler die Technik wieder aufgab, um sich erst nach Ablauf eines Jahrzehntes ihr noch einmal zuzuwenden.



James Mc. Neill Whistler, Der gestickte Vorhang, 1889
K. 410 Radierung 240×160

Whistler begnügte sich in den neuen Lithographien, die er auf Umdruckpapier zeichnete, nicht mit dem einfachen Strich, er arbeitete gern mit dem Wischer, und er stellte seinen Drucker Way, dem er die Blätter von Paris zusandte, vor manche schwierige Aufgabe.

In den letzten achtziger und ersten neunziger Jahren, der gleichen Zeit, in der seine spätesten und reifsten Radierungen entstanden, hat er die anderthalbhundert Lithographien geschaffen, von denen nur einige in einer Auflage

oder in Zeitschriften wie dem „Studio“ erschienen, während die überwiegende Mehrzahl, in ganz wenigen Abzügen gedruckt, der weiteren Öffentlichkeit so gut wie unbekannt geblieben ist. Es gibt Straßenblicke, die mit leichten Kreidestrichen skizzierend den Eindruck bewegten Lebens wiedergeben, Porträts, die ähnlich den Bildnissen der Leyland-Periode in der äußersten Eleganz einer modischen Erscheinung, in dem geschmeidigen Strich wie in der absichtlich japanisierenden Flächenanordnung das höchste Ziel der Menschendarstellung finden, und Studien nach dem nackten Modell, die ähnlich aus der kapriziösen Haltung und der gertenhaften Schlankheit der Glieder ihren Reiz ziehen.



James Mc. Neill Whistler, Weiblicher Akt, 1890
W. 29 Lithographie 165×175



David Y. Cameron, Venedig, 1895
R. 207 Radierung 163×215

WHISTLERS NACHFOLGER

Man darf nicht auf Grund seiner Abstammung allein Whistler zum Repräsentanten einer amerikanischen Kunst machen, denn er verbrachte sein Leben in Europa und fühlte sich in England heimisch. Aber die Tatsache besteht, daß sein einziger wirklicher Schüler, Joseph Pennell, ein Amerikaner gewesen und daß auf seine englischen Nachfolger von dem eigentlichen Wesen seiner Kunst nur wenig übergegangen ist, daß sie nicht auf den Wegen, die er gebahnt hatte, weiter zu schreiten sich bemühten, sondern den malerischen Stil seiner Spätzeit verleugneten, um zu den Idealen seiner Jugend und darüber hinaus zu Meryon, dessen Ruhm in England immer höher stieg, zurückzukehren. Whistlers Schicksal war es, mehr nachgeahmt als

verstanden zu werden, und schulbildend wirkte mehr als seine Kunst das leichter zugängliche Vorbild Seymour Hadens.

Edward William Charlton, der um 1890 als Autodidakt sich der Radierung zuwandte, hat Whistlers geistreiche Manier getreulich banalisiert, während sich Oliver Hall die Technik und die Ausdrucksform von Hadens späteren Radierungen zu eigen machte und in den neunziger Jahren ein halbes hundert Landschaftsdarstellungen schuf, die über einen leise angedeuteten Vordergrund hinweg das Hauptmotiv in zierlicher Silhouette am Horizont entfalten. Frank Short war als Leiter der Kupferstichklasse am South-Kensington-Museum in allen Techniken bewandert, er bediente sich der Wirkungsmittel Hadens und Whistlers mit der gleichen unpersönlichen Geschicklichkeit, er wetteiferte in den Mondscheineffekten seiner Aquatintablätter mit der Kunstphotographie, und er nahm die Tradition der englichen Schabkunst wieder auf, indem er Turners „liber studiorum“ um eine Reihe posthumer Neuschöpfungen nach hinterlassenen Zeichnungen des Meisters vermehrte.

Die jüngeren englischen Radierer, die mit spezialistischer Einseitigkeit die Architekturvedute zum beinahe alleinigen Motiv ihrer Kunst gewählt haben, vollzogen die Abwendung von Whistler und damit vollends die Abkehr von den Problemen der gleichzeitigen europäischen Malerei, der sie das schlecht verstandene Ideal Meryonscher Sachlichkeit entgegenstellten. Cameron ist ihr Führer und Bone ihr allgemein anerkannter Meister. Als David Y. Cameron in den späten achtziger Jahren seine ersten Versuche in der Kunst des Radierens wagte, war Whistler bereits zur letzten Auflösung der Form in skizzenhaft freiester Andeutung gelangt. Auf diesem Wege folgte ihm der Jüngere nicht, der Whistlers ältere Arbeiten ebenso fleißig studiert hatte wie Seymour Hadens von Rembrandt inspirierte Landschaften. Er hat die Häuser an der Themse und die Läden der Vorstadtstraßen in London radiert, wie Whistler in den gleichen Jahren; aber er war sachlicher und pedantischer zugleich, meinte immer den Gegenstand selbst, den er zeichnete, wo Whistler sich in das bewegliche Leben und das flimmernde Licht verliebte. Und als er, wieder etwa gleichzeitig mit Whistler, in den ersten neunziger Jahren nach Holland kam, leiteten ihn ebenso die Motive wie das Studium der Radierungen Rembrandts zu dem Altmeister der Kunst zurück, dem er in der „Rembrandt-Farm“ den Zoll seiner Verehrung darbrachte, indem er die vor zweihundertfünfzig Jahren abgeschlossene Reihe von dessen Landschaftsradierungen um ein neues Blatt zu bereichern meinte.

Whistlers Spuren folgte Cameron, als er im Jahre 1895 nach Venedig zog, aber mehr und mehr wird seine Radierung hier zur Vedutenzeichnung. Der Gegenstand ist ihm zu heilig, um anders als in sachlich treuer Aufnahme wiedergegeben zu werden. Wo Whistler lebendige Gegenwart sah, meint Cameron historische Vergangenheit, er zeichnet Antiquitäten anstatt Menschen, die Steine von Venedig und nicht die Stadt. Die kapriziöse Form der Flächenbesetzung, der japanisierende Raumausschnitt Whistlers kehrt in keiner der Radierungen Camerons wieder. Er liebt die klare Fronteinstellung und die möglichst vollständige Wiedergabe eines Gebäudekomplexes. Er glaubt zu Meryon zurückzukehren, wenn er mit reinen Wagerechten und Senkrechten eine Architekturaufnahme gliedert, und mehr noch wenn er in Paris selbst die Motive seines bewunderten Vorbildes aufsucht. Aber Cameron wird zum Nachahmer, wo er ein Fortsetzer zu sein glaubt. Er sieht anstatt mit eigenen Augen mit den Augen einer vergangenen Epoche, arbeitet anstatt mit eigenen Mitteln mit den Mitteln einer fremden Persönlichkeit. So lassen diese Radierungen, die ein ebenso außerordentliches technisches Können wie einen sicheren Geschmack verraten, trotz äußerlicher Vollendung im Innersten kühl, weil sie nur Erzeugnisse einer geschickten Hand und eines geschulten Kunstverstandes sind. Sie sind phantasielos, ganz im Gegensatz zu Meryons radiertem Hymnus auf die Stadt Paris, und sie bleiben Veduten, weil es ihnen an der letzten künstlerischen Gestaltung fehlt, die das Gegenständliche vergessen läßt und die Ansicht einer Seinebrücke zu einem kostbaren Stück ewiger Raumpoesie erhebt.

Zehn Jahre jünger als Cameron, kam Muirhead Bone zehn Jahre später zur Radierung, um einen ähnlichen Weg zu nehmen wie sein älterer Genosse. Auch Bone hatte Seymour Hadens und Whistlers Radierungen in seiner Jugend mit Eifer studiert, auch er begann mit geätzten Landschaften, aus denen die Erinnerung an Rembrandt klingt, und mit den Londoner Vorstadtläden, die Whistler für die Kunst entdeckt hatte. Aber gleich Cameron verrät er schon in diesen frühesten Versuchen die Neigung zu gegenständlich plastischer Durchbildung und zu effektvoller Kontrastierung tiefer Schatten und heller Lichter. Wie Cameron bekehrte sich Bone, da er seinen eigenen Stil der Radierung fand, zu dem Vorbilde, das Meryon gegeben hat. Es wurde, seit er im Jahre 1901 seinen Wohnsitz nach London verlegte, sein Ehrgeiz, der Schilderer der englischen Hauptstadt zu heißen, wie der Name Meryons mit dem der Stadt Paris verbunden ist.

Bone ist ein Virtuose der Zeichnung, und in weit höherem Maße als Cameron gelang es ihm, ein Ideal zu verwirklichen, das beiden gleicherweise vorschwebte. Es gibt für diesen Zauberkünstler der Radiernadel scheinbar keine Schwierigkeit. Er sucht die kompliziertesten Motive, um aller Widerstände mit spielender Leichtigkeit Herr zu werden. Meryon hatte gelehrt, ein Balkengerüst so zu zeichnen, daß ein Wirrsal von Formen sich zu dem Eindruck beruhigender Einfachheit klärt. Bone fand sich mit Vorliebe ein, wo in London ein Neubau errichtet wurde, sei es, daß in einem Bahnhof oder einem Museumssaale das Glasdach erneuert oder an einem Platze ein großes Gebäude aufgeführt werden sollte. Und er vollbrachte jedesmal eine wahre Bravourleistung der zeichnerischen Präzision. Man staunt um so mehr, wenn gelegentlich frühe Plattenzustände Einblick in den Arbeitsprozeß gewähren, da mosaikartig ein Stück nach dem anderen durchgebildet wird. Aber so blendend die Gesamterscheinung ist, so sehr fehlt doch die überlegene Anschauung, und es entsteht niemals der Eindruck wirklicher Größe, weil nirgendwo in der Addition der Einzelteile die Dimension des Ganzen zum Gefühl gebracht wird.

Bone leistet das absolut Vollkommenste an Kleinmalerei im Schwarz-Weiß. Sein Können ist unübertroffen. Er beherrscht die Mittel des Kupfers in Ätzung und Kaltnadelarbeit, in der Wirkung zarter Töne und weichen Grates wie kein anderer. Er zeichnet mit der höchsten Präzision, und er weiß die reichste Farbigkeit in der einen Tonskala vorzutäuschen. Aber nur dem Grade nach, nicht in der Art erhebt sich seine Kunst über die Camerons. Es gilt auch von ihr, daß sie Kunst aus zweiter Hand bleibt, und alle blendenden Effekte täuschen nicht darüber hinweg, daß anstatt eine eigene Anschauung nur eine sichere Hand und ein klarer Verstand diese Radierungen erzeugten. Bone überbietet Meryon an malerischer Wirkung, aber er muß alle Mittel zu blendenden Effekten nutzen, wo sein Vorbild eine edle Sparsamkeit übte. Es reiht sich in Bones Werk ein Bravourstück an das andere. Eine technische Höchstleistung wie das Baugerüst, das 1909 entstanden ist, bezeichnet das absolut Letzte, das auf diesem Wege erreichbar ist, und alles, was folgte, konnte nur mehr eine Auswirkung im Motivischen bringen, während Meryon sein Werk in ruhiger Harmonie entfaltete. So wird Geschicklichkeit zum Verhängnis, und in Bone, der das stärkste Talent der neuen englischen Radierung ist, erfüllt sich zugleich ihr Schicksal, das sie zu kaltem Virtuosentum verurteilte.

Als Schüler seines Schwagers Bone kam Francis Dodd zur Radierung, und wohl das Beispiel Tissots führte ihn zur Darstellung des Menschen. An



Muirhead Bone, Neubau, 1904
D. 163 Radierung 345×293

zeichnerischer Prägnanz hat Dodd Erstaunliches geleistet, und mit seinen ersten Radierungen, die im Jahre 1907 entstanden, bewies er die sichere Beherrschung der besonderen Mittel der Kupferplatte, die er mit der ganzen Virtuosität der neuen englischen Schule behandelt.

Während Bone die Technik der Kaltnadelarbeit zur höchsten Bravour entwickelte, hat Donald Shaw Mac Laughlan, der aus Boston stammte und in Paris zum Bewunderer Meryons wurde, in seinen zahlreichen Städtebildern

aus Frankreich, Italien und England mit Vorliebe die reine Ätzung gepflegt. Seine sauber durchgebildeten Häusergruppen sind von einer erschreckenden Trockenheit und Trivialität. Es fehlt den pedantischen Naturaufnahmen an der künstlerischen Gesamtanschauung, die das Motiv vergessen läßt und die einfache Stadtansicht über das Niveau der photographischen Vedute hinaushebt.

Im Gegensatz zu der jüngeren Generation der Engländer, die das Vorbild Whistlers mehr und mehr verleugnen, ist Joseph Pennell in seinem gesamten Schaffen der getreue Gefolgsmann seines blind verehrten Lehrers geblieben. Schon Pennells früheste Architekturveduten, die in den achtziger Jahren entstanden, verraten deutlich die Bekanntschaft mit den ältesten Arbeiten Whistlers. In seiner amerikanischen Heimat und auf einer ersten Italienreise fand Pennell die Motive seiner frühen Radierungen, die noch im Sinne Meryons eine interessante Bautengruppe in ihrer plastischen Erscheinung möglichst vollkommen wiederzugeben trachten. In den frühen neunziger Jahren erfolgte unter dem Eindruck der persönlichen Bekanntschaft mit Whistler die Wendung zu dessen Spätstil, zu einer malerischen Auflösung der Form, zur Darstellung von Lichtphänomenen und Bewegungsspielen, denen das Architekturmotiv nur mehr als Anlaß und Folie dient.

Pennell hat das kapriziöse Linienwerk der Whistlerschen Radierkunst in ein leicht anwendbares System gebracht. Er war minder anspruchsvoll als Whistler, der immer wieder das Erreichte preisgab, um neuen Lösungen nachzugehen. Er suchte die Mannigfaltigkeit allein in den Motiven, denen er rastlos in zwei Welten nachjagte, und arbeitete ganze Serien von Platten nach der einmal bewährten Methode. Whistler hatte gezeigt, wie sprunghaft andeutende Linien die Suggestion von Licht und Bewegung erzeugen, wie eine überraschende Flächenbesetzung, ein leer gelassener Vordergrund, ein Aussetzen der Zeichnung an den Rändern den Blick in die Tiefe zieht und den Eindruck des Räumlichen steigert. Mit diesen Mitteln arbeitet Pennell. Er läßt überall die Konturen im Lichte sich auflösen, er zeichnet niemals die Horizontalen und Vertikalen einer Architektur klar in ihrer ganzen Erstreckung, sondern löst sie in kurze, unregelmäßige Strichelchen auf. Er gibt den Vordergrund ganz unscharf und läßt gern nach allen Rändern die Zeichnung im Nichts verschwinden, um das Interesse auf das zentrale Hauptmotiv zu sammeln, oder er beginnt auf der einen Seite mit unscharfen Andeutungen, um über die Geradlinigkeit eines Architekturmotivs durch Schrägführung der Blickachse hinwegzutäuschen.



Joseph Pennell, Fleet Street in London
Radierung 280×190

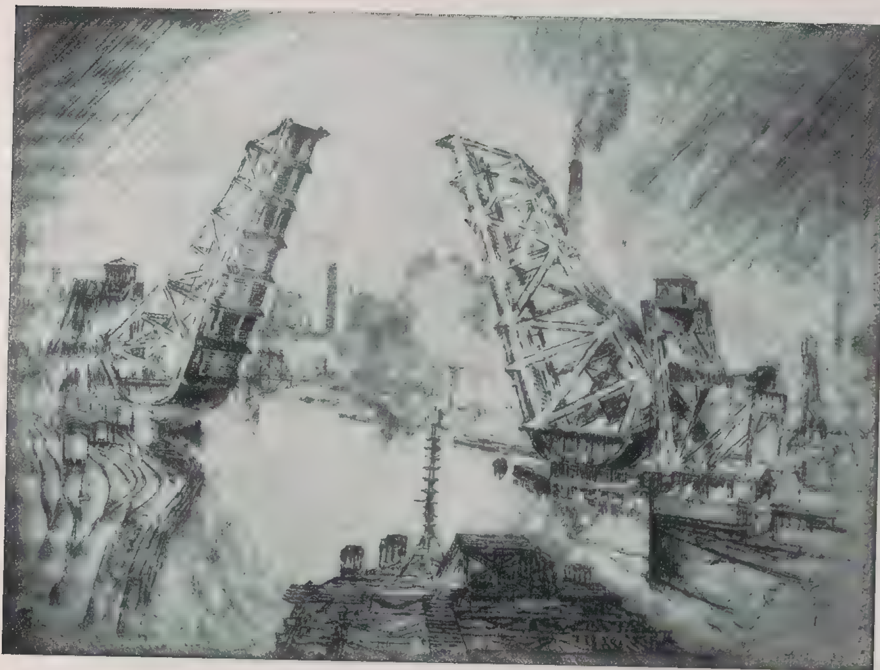
All diese Kunstmittel werden methodisch ausgebildet, sie werden variiert, aber nicht in ihrem Wesen verändert, und so interessant das einzelne Blatt erscheinen kann, so einförmig wird die endlose Reihe der nach hunderten

zählenden Radierungen, in denen Pennell mit stets gleichbleibender Geschicklichkeit die Verwendbarkeit seines Systems bewährt. Äußere Mannigfaltigkeit muß inneren Reichtum ersetzen. Pennell reiste in Spanien, wo er im Jahre 1903 seine Methode zuerst endgültig festlegte, er ging in hundert Aufnahmen aus dem Londoner Straßenleben den Reizen einer modernen Großstadt nach, er kehrte mehrmals in seine amerikanische Heimat zurück, und er entdeckte hier die malerischen Schönheiten der Wolkenkratzer wie der Industrieanlagen, deren Wiedergabe er zu einer Spezialität erhob, um in der Folge in Hochöfen- und Hüttenwerken Englands, Frankreichs und Deutschlands immer neue dankbare Motive zu finden.

Die Leidenschaft für den Gegenstand weckt eine neue Sachlichkeit in Pennells späteren Arbeiten. Die Fläche wird minder spielerisch aufgeteilt und vollständiger ausgenutzt, während das System der eigentlichen Darstellung das alte bleibt. Die allseitig gleichmäßige Durchbildung der Platte bedingt ein erhöhtes Interesse auch an den atmosphärischen Erscheinungen des Himmels, der mit reichen Wolkenbildungen überzogen wird, und diese selbst werden in den Rauchschwaden über den Kaminen der Industrieanlagen zuweilen zum Hauptmotiv der Darstellung.

Die Sicherheit der Methode ermöglicht eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit. Kenner von Pennells Kunst zählten zehn Jahre nach dem Beginn der großen Serien, die um 1903 einsetzten, bereits über 600 Platten, und neben der Radierung beschäftigte der Künstler sich gleichzeitig als Historiker und als Zeichner mit der Lithographie. Wieder steht das Vorbild Whistlers am Eingange seines Schaffens, und wieder siegt langsam das Motiv über die reine Freude am artistischen Spiel des Schwarz-Weiß. An den gewaltigen Bauanlagen des Panamakanals fand Pennell die Anregung zu einer Folge von Steinzeichnungen, in denen unmittelbarer als in der Radierung das Leben der Maschine Gestalt gewinnt.

Pennell ist Zeit seines Lebens ein Schüler Whistlers geblieben, weil er die Lehre seines Meisters nicht weiterzubilden verstand, sondern nur ihre Nutzbarkeit bewies, indem er sie auf eine Reihe neuer Motive anwandte. Andere Schüler Whistlers wie Theodore Roussel, George C. Aid, Duvenek, Mortimer Menpes haben noch weniger von ihrem Vorbilde sich zu entfernen gewagt, und ihr Schaffen scheint nur zu beweisen, daß Whistlers hochkultivierte Geschmackskunst in ihrer Art ein letztes Ende bedeutete, daß auf dem Wege, den Whistler beschritten hatte, neue Ziele nicht mehr zu erreichen waren.



Joseph Pennell, Chicago
Radierung 235×315

Durch Seymour Haden, der selbst ein Kenner und Sammler war, hatte die englische Radierung die Wendung zur reinen Sammlergraphik genommen. Frühere Radierer wie Turner und Crome hatten die Propagierung ihrer Kunst durch Ausgabe von Druckwerken im Auge gehabt, und sie planten die Veröffentlichung von Bänden, ähnlich denen, die im 18. Jahrhundert herausgegeben worden waren. Haden kultivierte mit Bewußtsein den einzelnen Druck, er bezeichnete die Zustände seiner Platten, und er ist der eigentliche Erfinder der handschriftlichen Signatur, die frühere Zeiten nicht gekannt hatten, und die erst dem neuen Sammler als die unerläßliche Bestätigung des Originaldruckes gilt. In England kam die Übung auf, Radierungen in von vornherein beschränkter, kleiner Auflage herauszugeben, die Künstler wehrten sich gegen die Verstählung der Platten, und sie druckten am liebsten mit eigener Hand auf kostbarem altem Papier, wenn sie nicht Goulding, der selbst ein Künstler in seinem Fache war, die Arbeit überließen. Whistler hatte persönlich die Kunst des Druckens aufs höchste ausgebildet. Er vertraute auch im Einschwärzen

der Platten, mit dem er zuweilen erst die letzten Effekte der Beleuchtung erzielte, eigentlich nur der eigenen Hand. Seit der venezianichen Zeit beschnitt er seine Blätter scharf bis an die Darstellung, weil er der Meinung war, daß jedes überschüssige weiße Papier der Tonfolge des Schwarz-Weiß innerhalb der Radierung Eintrag tue, und er ließ nur an einer Ecke des Unterrandes einen kleinen Zipfel stehen, auf dem er seine Schmetterlingssignatur anbrachte. Pennell blieb seinem bewunderten Vorbilde auch in dieser seltsamen Marotte treu. Und endlich stellte Whistler in seiner apodiktischen, keinen Widerspruch duldenden Art die Höchstgrenze für die Größe der Platte fest, indem er behauptete, daß eine sichere Relation zwischen der Breite des geätzten Striches und der Dimension der Fläche, auf der er zur Wirkung zu gelangen habe, bestehe.

Der Propaganda Hadens und der Tätigkeit Whistlers war es zu danken, daß in England ein eigenes Sammlertum entstand, und für den umschriebenen Kreis dieser aufnahmebereiten Liebhaber, die ihre Mappen mit Radierungen zu füllen trachteten, arbeiteten im wesentlichen ihre zahlreichen Nachfolger und Nachahmer. Erst nach der Jahrhundertwende wurden Grundsatz und bisherige Bestimmung der Radierungen durch das Auftreten von Künstlern, die große und auf Fernwirkung von der Wand berechnete Blätter geschaffen haben, durchbrochen.

Alfred East, der als Landschaftsmaler aus der Schule von Glasgow stammte, übertrug die Vorliebe der Schotten für schummerige Halbtöne und kräftige Schattenwirkung in die Radierung. Er hat seit dem Jahre 1902 eine Reihe großer Platten mit einfachen landschaftlichen Motiven gefüllt, hohe Bäume mit mächtigen Laubmassen, die in zusammenfassender Gliederung summarisch behandelt werden. Er liebte es, breite Dunkelheiten mit großen weißen Flächen zu kontrastieren, und er benutzte alle Zufallswirkungen ebenso wie den durch kunstvolles Wischen erzeugten Plattenton, die Aquatinta und tief geätzte breite Striche, um seine immer etwas groben Effekte zu erzielen.

Ungefähr zur gleichen Zeit mit East begann Frank Brangwyn seine ersten großen Platten zu radieren, die den Eindruck einer tonigen Farbigkeit aus dem Gemälde in das kontrastreiche Schwarz-Weiß tief geätzter Radierungen übersetzen. Brangwyn hat sich mit den gleichen Motiven beschäftigt wie Whistler, Cameron und Bone. Er hat das moderne Leben in den durch Alter geheiligten Straßen der Städte aufgesucht, hat in London und auf dem Kontinent gezeichnet und in Whistlers Venedig die alten Motive radiert. Aber er sieht

sie mit anderen Augen. Der Vordergrund und die Staffage, über die Whistlers nervöser Blick rasch hinweghuschte, wird ihm zum Hauptmotiv. Er zeichnet die Menschen in weitausladenden Bewegungen, und er sieht auf dem Baugerüst, das Bone zur höchsten Bravourleistung des Schwarz-Weiß begeisterte, ebenso wie in den Fabriken, in denen Pennell malerische Illusionen suchte, zuerst und vor allem den Arbeiter, den Meunier, der Landsmann des in Belgien geborenen Künstlers, entdeckt hatte. Aber wo Meunier den Ernst und die einfache Größe gab, erging Brangwyn sich leicht in einem dekorativen Schnörkel. Seine Zeichnung ist effektvoll, jedoch trivial, wie seine blendenden Schwarz-Weiß-Wirkungen, die durch reichliche Verwendung des Plattentones erzeugt werden, nicht leicht über die innere Leere der mit kleinen Mitteln gefüllten großen Fläche hinwegtäuschen.



Frank Brangwyn, St. Nicolas in Dixmuden, 1908
N. 117 Radierung 275×302



Alphonse Legros, Landschaft
Radierung 154×233

LEGROS UND SEINE SCHULE



Die scheinbar spezifisch englische Erscheinung der neueren Radierung dankt in ihren Anfängen französischer Anregung mehr, als es angesichts der so weit auseinanderstrebenden Entwicklung beider Länder nachträglich erscheinen mag. Meryon ist der eigentliche Stammvater der berühmten englischen Architekturradierung, Whistler fand seinen Weg erst in Paris und in der Berührung mit den französischen Impressionisten, und einer der Altmeister der englischen Radierung, Alphonse Legros, ist nicht nur von Geburt, sondern auch von Erziehung und Bildung Franzose gewesen, ist erst als reifer Künstler in England eingewandert und hat sich äußerlich so wenig der Heimat seiner Wahl angepaßt, daß er noch nach fast einem halben Jahrhundert die Sprache des Landes nicht zu beherrschen gelernt hatte.

Trotzdem ist Legros in seiner Kunst Engländer geworden, da sein Adoptivvaterland ihn gleichsam in sich aufgesogen hat wie manchen anderen Künstler vor ihm und nach ihm, weil in England sich nicht nur sein Schaffen selbst, sondern vor allem dessen weitere Auswirkung vollzog, weil er sich Frankreich entfremdete, um in der neuen Heimat einen Platz zu finden und einen Einfluß zu entfalten, der sein Werk zu einem wesentlichen Faktor in der Entwicklung der englischen Radierkunst werden ließ.

In Legros' Kunst lebte seit ihren Anfängen ein Zug, der dem französichen Geiste im Innersten fremd ist. Er wollte nicht nur gestalten, sondern er wollte mit seinem Werke zugleich eine ethische Wirkung üben. Er wollte — wenn auch in einem edlen Sinne — Propaganda treiben, wollte bessern und erziehen. Der Ernst, den man seiner Kunst nachrühmt, ist zum guten Teil in der Wahl der Motive begründet. Er zeichnete Bettler, nicht darum allein, weil ihre äußere Erscheinung ihn zur Darstellung reizte, sondern um Mitleid mit den Armen zu wecken, und er ist karg in seinen Mitteln, nicht nur aus künstlerischer Noblesse, sondern auch weil sein Ethos ihm verbietet, mit reicheren Effekten zu wirken. Einem Künstler von solcher Gesinnung mußte England einen besseren Boden bieten als Frankreich, und er fand, als er im Jahre 1863 nach London übersiedelte, in Watts einen Gesinnungsgenossen, der ihm die ersten Schritte im fremden Lande gern erleichterte.

Der Eindruck von Millets Kunst steht am Eingang von Legros' Schaffen. Aus Millets Bilde des Todes, der dem Bauern erscheint, hat Legros die Anregung zu der langen Reihe seiner Totentanzerfindungen hergeleitet, die einen charakteristischen Teil seines Werkes darstellen. Neben Millet wurden die deutschen Nazarener, und Rethel vor allem, vorbildlich für den Künstler, der sich zugleich den englischen Präraffaeliten verwandt fühlte. Wenn er in einfachen großen Umrissen zeichnete, so suchte er die Wirkung volksliedhafter Erzählung. Und er blieb auch in der Modellierung sparsam, weil er den Blick nicht von dem, was ihm das Wesentliche dünkte, ablenken wollte.

So ist die einzelne Linie in einer Radierung Legros' reizlos, und die Gesamterscheinung entbehrt der Farbigkeit. Legros' Strich gleitet leicht schattierend über die Fläche in immer offenen Schräglagen, die nur Form und niemals Farbe andeuten. Seine Köpfe sind wie von einem Bildhauer gesehen, der das Körperliche in weichen Hebungen und Senkungen der Oberfläche entstehen läßt, sie sind plastisch empfunden, weil sie auf jede Farbigkeit und Stoffbezeichnung verzichten, aber sie sind malerisch gebildet, weil die



Alphonse Legros, Der Bauer und der Tod
M. T. 141 Radierung 370×270

Strichlagen nicht modellierend der Form folgen, sondern weich über sie hingeführt sind.

Die ernsten, strengen Bildnisköpfe, die Legros radiert oder mit einer harten Kreide, die im Druck silbergrau erscheint, auf den Stein gezeichnet hat, bilden den besten Teil im Werke des Meisters, den eine natürliche Begabung mehr für die Bildhauerkunst als für die Malerei zu bestimmen schien. Seine Vorstellung von der menschlichen Gestalt ist teils von Millet abhängig, teils von dem Ideal der venezianischen Hochrenaissance, das in den Kreisen der jüngeren englischen Künstler Bewunderung fand. Wie Legros' Menschen eigentümlich zeitlos erscheinen, so entstammen seine Landschaften, die oft kahl in der Wirkung sind, mehr einer Idealvorstellung als der Anschauung bestimmter Situationen. Es spiegelt sich in ihnen nicht der Charakter seiner neuen Heimat, dem andere Radierer mit stärkerem Interesse nachgingen.

Erst in seinen Schülern, die er als Nachfolger Poynters in der Professur an der Slade-Schule bildete, nahm sein Stil den spezifisch englichen Charakter an, der rückwirkend auch sein Werk der englischen Tradition verbindet. Charles Holroyd, der nachmals Direktor der Londoner National Gallery wurde, folgte getreulich den Spuren seines Lehrers. Er hat Landschaften, Bildnisse und Figurenkompositionen im Sinne Legros' radiert, und er teilte

mit dem Älteren ebenso den Hang zum bedeutungsvollen Motiv wie die Bewunderung für die italienische Hochrenaissance. George Gascoyne hat gleich Holroyd die breite, offene Strichführung übernommen, die der auf Haden und Whistler fußenden englischen Radierung sonst fremd ist, und die erst von Brangwyn in großen Platten zu höchsten



William Strang, Bildnis seines Sohnes, 1894
B. 229 Radierung 175×150

malerischen Effekten gesteigert wurde, während sie in der Schule Legros' immer ein lediglich plastisch zeichnerisches Ausdrucksmittel blieb. Und endlich fand in dem Werke William Strangs, der als Künstler ebenso den Geschmack der gebildeten Kreise in England befriedigte wie Klinger in Deutschland, der Stil Legros' seine breiteste und spezifisch nationale Auswirkung.

Im Gegensatz zu Cameron und Bone, deren Radierungen für den zur Kennerschaft erzogenen Sammler bestimmt sind, ist Strang seiner Natur nach Erzähler. Er hat ähnlich wie Klinger selbst Geschichten erfunden, die er mit Bildern illustrierte, und er hat sich durch die literarischen Werke anderer zu radierten Kompositionen anregen lassen. Sein Vorbild war Goya, und seinem Lehrer Legros verdankte er so viel, daß manche seiner frühen Platten nur

schwer von dessen eigenen Arbeiten zu unterscheiden sind. Strang hat gleich Legros Porträtköpfe radiert, denen man eine zeichnerische Präzision nachrühmen kann, die photographische Treue gewährleistet. Und er hat mit derselben sachlichen Schärfe und unbeirrbaren Genauigkeit phantastische Szenen aller Art wie nach sauber gestellten Modellgruppen durchgebildet. Strangs graphisches Werk, das schon im Jahre 1906 vierhunderteinundsiebzig Platten zählte, ist ungeheuer mannigfaltig in den Motiven, die von der Bibel über den Don Quixote und Nathan den Weisen bis zu Rudyard Kipling reichen, aber dabei erstaunlich eintönig in der zeichnerischen Gestaltung. Das Auge sieht immer die gleichen Formen, und nur der Verstand liest die Geschichten, die aus der gegenständlichen Beziehung der Dinge und Menschen erschlossen werden müssen. Die Phantasie des Künstlers arbeitet nicht bildhaft, sondern rein gedanklich. Seine Illustration ist nicht musikalische Interpretation, nicht Nachdichtung in Form und Linie, sondern eine kolportagehaft peinliche Umsetzung des geschriebenen Textes in lebende Bilder, die mit möglichster Objekttreue nachgezeichnet werden. Der Ausdruck der körperlichen Angestrengtheit eines übermäßig lange posierenden Modells überträgt sich in die Zeichnung als eine dumpfe Gequältheit, an der alle Menschen in Strangs Radierungen gleichermaßen teilzuhaben scheinen. Ob er das Abendmahl zeichnet oder einen Karneval, einen Totentanz oder eine Orchesterprobe, immer glaubt man sich in eine Versammlung der Heilsarmee oder in eine Sitzung von Gesundbetern versetzt. Spezifisch englische Charakterzüge scheinen sich in dieser zu innerst amusischen Kunst zu verkörpern. Die grobmaterielle Phantastik moderner englischer Romanschriftsteller findet ihre Parallele in den Gebilden einer Einbildungskraft, die das Märchenhafte in der unwahrscheinlichen Konstellation von Dingen der alltäglichen Realität zu verwirklichen meint. Durch Strang wird Millets pathetischer Stil, den Legros in das englische Idiom zu übertragen sich bemüht hatte, in einen novellistischen Realismus umgeprägt, der einem für belehrende Unterhaltung dankbaren Publikum Kunst dünkte.

Strangs Radierungen erschienen zum großen Teil in buchmäßig gebundenen Folgen und bezeugen schon durch diese äußere Form, daß sie sich nicht an das gleiche Publikum wenden wie die sorgfältig gedruckten Einzelblätter anderer. Strang wollte durch seine Kunst eine ethische und soziale Wirkung üben, und er mußte darum mit seinen Blättern möglichst weite Kreise zu erreichen suchen, ganz im Gegensatz zu der englischen Radierung im allgemeinen, die den Charakter einer vornehmen gesellschaftlichen Exklusivität trägt.



Charles H. Shannon, Am Strande, 1894
R. 25 Lithographie 222×235

LITHOGRAPHIE UND HOLZSCHNITT

Gegen das Jahr 1880 war die Radierung, die auf dem Kontinent noch um ihre Existenzberechtigung zu kämpfen hatte, in England zu einer allgemein anerkannten, hoch geachteten Kunst geworden, und sie war so sehr eine graphische Spezialität, daß neben ihr eine andere Technik sich nicht durchzusetzen vermochte. Die Lithographie, die in Frankreich ihre Wiederauferstehung feierte, fand trotz der vereinzelten Versuche Whistlers und trotz gelegentlicher Arbeiten Legros' wie des eifrigen Interesses, das Pennell ihr entgegenbrachte, kaum Beachtung, so daß die Einladung zur Beteiligung an der Ausstellung, die 1895 in Paris zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Erfindung der Lithographie geplant wurde, in England einige Verlegenheit bereitete.



Will Rothenstein, Ricketts und Shannon
Lithographie 335×230

Will Rothenstein hat in den neunziger Jahren eine Reihe von Bildnisstudien auf den Stein gezeichnet, deren beste Eigenschaft die Eleganz der Anordnung und des Striches ist, die sich zum einen Teil von Legros, zum anderen von Whistlers Beispiel herleitet, aber weder die zeichnerische Präzision des einen noch die nervöse Empfindsamkeit des anderen Vorbildes erreicht. Charles Hazlewood Shannon ist neben ihm der einzige englische Künstler, der ein lithographisches Werk geschaffen hat, das sich an Bedeutung mit dem der berühmten Radierer zu messen vermag. Shannons Kunst ist ein Produkt der höchsten Bildung und eines aufs äußerste verfeinerten Geschmacks. Er ist ein verspäteter Präraffaelit, weil er ein ebenso kultivierter Eklektiker ist,



Charles Ricketts, Epithalamium
Holzschnitt 180×125

wie Burne-Jones es zu seiner Zeit war. Unmittelbare Erinnerung an den Hauptmeister der Präraffaeliten-Gemeinde spricht aus der empfindsamen Neugotik schlank stilisierter Gestalten, wie sie zur gleichen Zeit der Belgier Minne in plastische Form übertrug. Aber Shannon kennt ebensogut die üppigen Reize der vollerblühten Kunst der venezianischen Hochrenaissance. Giorgioneske Stimmungen klingen an. Und der Vortrag wird bestimmt durch das Beispiel der Whistlerschen Eleganz und der weich die Form verschleifenden Kreidetechnik Fantin-Latours.

Aus vielen Elementen ist das Bildungsprodukt der Geschmackskunst Shannons zusammengewachsen. Er weiß als Virtuose seinem Instrumente

weiche, schmelzende Akkorde zu entlocken, deren Melodie andere vor ihm gefunden haben. Die eigene Produktion wird durch zu viel Wissen, durch zu viel Kultur gehemmt. Sie ist die Summe aus vielem Vorangegangenen, und darum ein Ende, eine Kunst, die in sich selbst beschlossen, keine Nachfolge zu zeugen imstande ist.

Die Nachwirkung der präraffaelitischen Kunstreform äußerte sich mehr im Kunsthandwerk als in der Malerei, und sie reicht in das Gebiet der Graphik nur dadurch hinein, daß die Erneuerung der Buchdruckkunst eine Wiederbelebung des Linienschnitts im Gefolge hatte. Morris war der Führer auf diesem Gebiete. Er hatte schon im Jahre 1866, zur Zeit der Hochflut der englischen Buchillustration der „Sixties", eigenhändig fünfunddreißig Zeichnungen von Burne-Jones im Stile des venezianischen Linienschnitts der Renaissance in Holz geschnitten. Die Ausgabe des Earthly Paradise, für welche die Zeichnungen bestimmt waren, kam nicht zustande, und erst genau fünfundzwanzig Jahre später war Morris in der Lage, seinen alten Plan zu verwirklichen. Er gründete 1891 die Kelmscott-Press, für deren Veröffentlichungen Walter Crane Illustrationen zeichnete, und als Hauptwerk der Presse, die nur fünf Jahre bestand, erschien 1896, im Todesjahre Morris', die große Chaucer-Ausgabe, für die er selbst die Randleisten entworfen hatte, und deren Bildschmuck von der Hand des Burne-Jones herrührt.

Wie die Kunst der Präraffaeliten überhaupt, so waren auch diese archaisierenden Versuche der Wiedererweckung des klassischen Buches der italienischen Renaissance nur ein Experiment geschmackvoller Ästheten, das mehr im Buchgewerbe als in der Kunst dauernden Einfluß übte. Als Druckwerk ist der Chaucer von keinem Erzeugnis der bald nach dem Vorbilde Morris' von anderen begründeten Pressen erreicht worden. Der einzige Illustrator von persönlicher Eigenart, der aus der Schule des Burne-Jones hervorging, Aubrey Beardsley, vertraute seine Zeichnungen nicht dem Messer des Holzschneiders, sondern dem neuen photomechanischen Vervielfältigungsverfahren, und selbst Ricketts und Shannon ließen in der Zeitschrift „the Vial", die in ihrer Vale-Press hergestellt wurde, Holzschnitte mit Lithographien und Zinkklischees abwechseln.

Charles Ricketts, der mit dem Stichel die scharfen Linien seiner Zeichnung eigenhändig zu schneiden gewohnt war, sah in den Holzschnitten der „Hypnerotomachia Poliphili" sein unerreichtes Ideal, dem er sich in archaistischer Treue zu nähern suchte. Der Strich ist so altertümelnd wie die Darstellungen

selbst, und der Reiz der Zeichnungen beruht allein in der ornamentalen Stilisierung und dem feinen Geschmack der Raumverteilung.

Auch Ricketts ist mehr durch Bildung und Kultur ausgezeichnet als durch eine produktive Begabung, und T. Sturge Moore ist als Schriftsteller verdient genug, um auf den Ruhm eines originalen Zeichners verzichten zu können, obwohl in seinem krausen Linienwerk eine stärkere visuelle Begabung sich äußert als in der einfacheren Rhythmik von Ricketts' Holzschnittzeichnungen.

Der wesentliche Erfolg der Bemühungen dieser neueu Holzschnittkünstler in England bestand darin, daß die Xylographie, die ganz in die



William Nicholson, Königin Viktoria
Holzschnitt 245×230

Hände der Techniker übergegangen war, als eine künstlerische Ausdrucksform wiederentdeckt wurde. Wie so viele Anregungen der kunstgewerblichen Reformbewegung, die von England ihren Ausgang nahm, so trug auch diese in der Folgezeit auf dem Kontinent und besonders in Deutschland ihre Früchte.

In England selbst ging unabhängig von den Buchillustrationen eines stilvoll sterilen Archaismus der Versuch einer wirklichen Erneuerung des Holzschnittes von William Nicholson aus, der mit einer unbefangen vereinfachenden Zeichnung den Flächencharakter des Holzes unmittelbar zu nutzen sich bemühte. Nicholson kann zu den Vorläufern des jüngsten Holzschnittstiles gezählt werden, da er als einer der ersten anstatt der Auflösung in verschiedene Valeurs oder der Rückkehr zum bloßen Kontur die Zusammenfassung der Schatten in breiten Flächen versuchte. Nicholson legte seine Zeichnung in einfachen Flächengegensätzen an, indem er alle Schatten schwarz, alle Lichter weiß gegeneinander kontrastierte und, um die Härte zu mildern, eine vermittelnde Tonplatte verwendete.

Nicholson hat in dieser Manier eine Reihe charakteristischer Porträts gezeichnet, deren schlagende Fernwirkung auf den Plakatstil weithin revolutionierend gewirkt hat. Merkwürdigerweise wurden die Holzschnitte selbst nur in kleiner Auflage gedruckt und erlangten erst in flauen Steindrucknachbildungen ihre weite Verbreitung. Aber mit Vallottons ähnlich gerichteten Versuchen zusammen haben sie in ihrer selbständigen Behandlung des Materials für die Erneuerung des Holzschnitts auf dem Kontinent richtunggebend gewirkt.

Frankreich



Edouard Manet, Aus Cros, Le Fleuve, 1874
M. N. 27 Radierung 68×121

DIE BERUFSRADIERER



Seit den dreißiger Jahren hatte sich langsam eine Erneuerung der Originalradierung in Frankreich vorbereitet. Auf vereinzelte Versuche waren die zielbewußten Bemühungen überzeugter Anhänger der lange Zeit vernachlässigten Technik gefolgt, aber es dauerte noch Jahrzehnte, bis die Alleinherrschaft der Lithographie gebrochen war. Erst das Jahr 1862 brachte mit der Gründung der „Société des Aquafortistes“ die Entscheidung. Im Namen der „ungebundenen Eingebung und freien Phantasie“ wurde der Photographie, die eben ihren Siegeslauf anzutreten begann, und mit ihr der Lithographie, Aquatinta und dem Linienstich die Fehde erklärt. Die gleichförmige Durchbildung einer Zeichnung wurde als unfrei empfunden, die tongetreue Wiedergabe eines Gemäldes als mechanisch und unkünstlerisch bezeichnet. Ein neuer malerischer Stil bereitete sich vor. Das Recht der Skizze wurde erkannt. Der offene Strich der Radierung kam dem veränderten Formgefühl der Zeit am besten entgegen. Aber während innerhalb der Künstlerschaft der Umschwung sich vollzog, verhielt sich die Öffentlichkeit noch ablehnend, und allein der unermüdlichen Tätigkeit des Herausgebers Cadart

war es zu danken, daß die Publikationen der „Aquafortistes“ nicht bald wieder eingestellt werden mußten.

Neben Cadart war der Radierer Félix Bracquemond der eifrigste Vorkämpfer für die Wiederaufnahme der alten Technik. Ungefähr zur gleichen Zeit wie Meryon hatte er die Kunst des Kupferätzens für sich neu entdeckt, und sein Beispiel übte so weitreichende Wirkung, daß er mit einigem Recht, wenn nicht der Vater, so doch der Anreger der neuen Radierung in Frankreich heißen darf. Meryon selbst beneidete den Vielgewandten, der 1849 seinen ersten Versuch in der Radierung gewagt hatte und schon drei Jahre darauf sein Meisterstück lieferte, um die Geschicklichkeit in der Übung des technischen Verfahrens. Aber diese Geschicklichkeit wurde ihm auch zum Verhängnis, weil die Hand rascher war als der Geist.

Bracquemond hat als Radierer keinen Lehrer gehabt. Von den vereinzelten Versuchen anderer in der fast völlig verlorenen Technik hatte er so wenig Kenntnis wie von der Wirksamkeit Eugène Blérys, und wenn Meryon seit den ersten Schritten in einer gesicherten Tradition sich bewegte, so hatte Bracquemond die frische Unbefangenheit des Autodidakten voraus, als er nach den Rezepten, die er in einer alten Enzyklopädie gefunden hatte, seine ersten Platten bereitete. So schreibt Bracquemonds Radierung den offenen und freien Strich der Zeichnung seiner Zeit. Sie geht Wirkungen nach, die weit entfernt sind von der strengen Schule des alten Zeeman, in der Meryon sich bildete. Bracquemond dachte an die Japaner, wenn er seine Enten im Schilf oder seine fliegenden Möwen radierte. Er wollte den Eindruck von Atmosphäre und Licht und bewegtem Leben. Er wollte ähnliches wie zur gleichen Zeit Manet, aber er blieb doch weit zurück, weil ihm die Gabe der gestaltenden Phantasie versagt war. Bracquemond hat alle Techniken erprobt, und er hat sich in der Wiedergabe fremder Meisterwerke von Holbein bis Corot, von Meissonier bis Delacroix bewährt. Sein radiertes Werk zählt mehr als siebenhundert Platten, aber wichtiger als sein eigenes Schaffen war die Anregung, die von ihm ausging, die er anderen gab, indem er vielen — von Corot bis Manet — als treuer Helfer die Platten bereitete und die Ätzung besorgte.

Bracquemond war ein unruhiger Geist, ihn interessierten technische ebensosehr wie künstlerische Fragen, und er hat gleichwie in der Radierung in verschiedenen kunstgewerblichen Verfahren erfolgreich experimentiert. Sein Gesichtskreis war weiter als der Jules Jacquemarts, der in seinen Anfängen ähnliche Wege ging. Jacquemart richtete seinen Ehrgeiz ausschließlich



Félix Bracquemond, Enten im Schilf
B. 224 Radierung 308×245

auf eine effektvolle Wiedergabe der stofflichen Erscheinung, und er brachte es in seinem Sondergebiete zu einer kaum wieder erreichten Meisterschaft. Seine radierten Abbildungen der „Gemmes et Joyaux de la Couronne“ sind die erstaunlichste Leistung der neuen Reproduktionsradierung. Der Charakter des verschiedenartigen Materials, der Glanz und die Farbigkeit von Metall und Stein und keramischer Substanz ist mit einer unerhörten Virtuosität wiedergegeben. Neben seinen gleichsam farbig funkelnden Radierungen erscheinen die Kupferstiche Ferdinand Gaillards, der zur gleichen Zeit mit dem Grabstichel das Äußerste an subtiler Feinarbeit zuwege brachte, matt und grau.

Gaillards Ehrgeiz war darauf gerichtet, mit ganz engen und zarten Schraffuren möglichst gleichförmige Tonlagen zu schaffen. Seine Bemühungen waren in der Zeit raschen Aufblühens der photomechanischen Druckverfahren ebenso zur Erfolglosigkeit verurteilt wie die Reproduktionsradierung, die Jaquemart zur Höhe geführt hatte. Auch die Gemäldewiedergaben, mit denen sich Marcellin Desboutin einst einen Namen gemacht hatte, wurden vergessen. Der Künstler blieb berühmt um der zahlreichen Porträts willen, die er während der siebziger und achtziger Jahre unmittelbar in die Kupferplatte ritzte. Er hat als erster die kalte Nadel allein, ohne Zuhilfenahme der Ätzung, benutzt, und er hat damit seiner Zeichnung eine Schärfe und dem Strich eine wechselnde Breite gegeben, die seiner noch an Gavarni anklingenden feinfühligen Eleganz — wenn er im Format die Grenzen, die seinem Talente gezogen waren, nicht überschritt — zu bescheidenen Wirkungen einer sympathischen Anmut verhilft.

Jacques Joseph Tissot, der den größten Teil seines Lebens in England verbrachte, war als Zeichner anspruchsvoller. Er benutzte die kalte Nadel, um die sammetartige Schwärze des Grates zu tieftonigen Schatteneffekten innerhalb einer im Lichte ausführlich durchmodellierten Zeichnung zu verwenden. Er hat den Typus der weiblichen Eleganz der siebziger Jahre mit photographischer Treue festgehalten, indem er den Blick nahsichtig auf das Detail einstellte und seinen Ehrgeiz darauf richtete, den stofflichen Charakter der Haut oder des Pelzes oder eines Seidenkleides in möglichster Vollkommenheit nachzubilden. Seine Platten sind immer überladen, schwer in ihrer Gegenständlichkeit, sie leiden unter einem Zuviel an Einzelheiten, und es scheint, als sollte eine sentimentale Note sie dem englischen Publikum, für das sie bestimmt waren, besonders empfehlen.

Der künstlerische Austausch zwischen England und Frankreich ist während des ganzen 19. Jahrhunderts immer rege geblieben. Meryon fand früher als in seinem Heimatlande in England Verständnis, und die spätere Architekturradierung Frankreichs fußte mehr auf den englischen Nachfolgern als auf dem eigenen Beispiel des Meisters. Lalanne, der als erster und noch in unmittelbarem Anschluß an Meryon das Sonderfach der Städteansicht pflegte, fehlt die schöne Klarheit, die absolute Bestimmtheit der Form, die durchsichtig bis in die feinste Strichlage bleibt, die Entschiedenheit der Tonwerte, die den sicheren Raumeindruck gewährleistet. Lalannes Radierung wird verblasen, wo sie ins Detail geht, und sie wird kahl, wo sie nach Konzentration strebt. Wie im Architektonischen von Meryon, so ist Lalanne im rein Landschaftlichen

von Huet abhängig, indem er sich bemüht, die zierliche Durchbildung von dessen Spätwerken nochmals verfeinernd zu übertreffen. Zur Zeit ihrer Entstehung waren diese Blätter, die immer noch zum Besten innerhalb der in den sechziger Jahren rasch anschwellenden Flut der Malerradierungen gehören, eigentlich schon veraltet, und man begreift es, daß Lalanne in den siebziger Jahren Anschluß an den Stil Seymour Hadens suchte, ohne doch auch jetzt mehr als ein geschmackvoller Epigone zu werden.

Die jüngere Generation fand von Anfang an hier ihre Anregung. Künstler wie Béjot und Leheutre sahen Paris mit den Augen Camerons. Félix Buhot, dessen Ehrgeiz es war, die Manier des Tonschnitts in die Radierung zu übersetzen und das Bild der Straße durch Nebel und Regen zu verschleiern, war Béjots Lehrer. Aber erst der entscheidende Einfluß der Engländer gab der Manier des Schülers den endgültigen Charakter.



Maxime Lalanne, Amsterdam, 1877
B. 104 Radierung 148×241



Edouard Manet, Aus Cros, Le Fleuve, 1874
M. N. 29 Radierung 76×130

DIE MEISTER DES IMPRESSIONISMUS



Zu keiner Zeit sind die Spezialisten der Radierung die großen Meister ihrer Kunst gewesen. Weder Altdorfer noch Rembrandt noch Goya waren Radierer im engen und ausschließlichen Sinne des Wortes, und auch die Namen, denen die neue Blüte der Radierung in Frankreich ihren Ruhm dankt, gehören Malern, die nur gelegentlich sich der Nadel und des Kupfers bedienten. Dank Cadarts Bemühungen war die Radierung zu einer weit verbreiteten Modekunst geworden. Die Zeitschriften bestellten Platten, die Verleger erteilten Aufträge. Aber wer sich die Mühe nimmt, die Bände und Mappen zu durchblättern, darf keine Entdeckung gewärtigen, da die wenigen überragenden Leistungen nicht von den Tagesberühmtheiten einer beliebt gewordenen Technik herrühren, sondern von den großen Meistern, deren Namen die Geschichte der Malerei verzeichnet.

Das Album des Verlegers Cadart, das im Jahre 1862 zum ersten Male erschien, war der Sammelpunkt aller Künstler, die an der Wiederbelebung der Radierung in Frankreich Anteil nahmen. Bracquemond warb eifrig in

den Ateliers für das den meisten noch fremde Verfahren, und seiner Tätigkeit war es zu danken, daß in dem ersten Hefte bereits, das im September ausgegeben wurde, Radierungen von Ribot, Legros und Manet enthalten waren.



Théodule Ribot, Köche
Radierung 280×198

Courbet selbst, der damals auf der Höhe seines Schaffens stand, scheint sich zu der ungewohnten Technik nicht mehr entschlossen zu haben. Die einzige Radierung, die seinen Namen trägt, ist in Wirklichkeit ein Werk Bracquemonds, und die Schöpfungen des minder bedeutenden Théodule Ribot bieten nur einen schwachen Ersatz für den Ausfall der stärksten Persönlichkeit der neuen Malerei. Ribot teilte mit Courbet die Verehrung für die Kunst der Spanier. Ribera war sein Vorbild, und seine Radierungen sind getreue Übersetzungen seiner realistischen Gemälde in ein kontrastreiches Schwarz-Weiß. Ribot hatte in den ersten sechziger Jahren die Darstellung des Koches und der Küche mit all ihrem Inventar an Geräten und Eßwaren zu einer Spezialität gemacht, und er übertrug die Kellerlichteffekte, die er dem bewunderten Ahnen des neuen Realismus abgesehen hatte, in eine mit tiefen Dunkelheiten und wenigen scharf aufblitzenden Lichtern wirkende Radierung.

Die alte spanische Kunst war die große Entdeckung der fünfziger Jahre. Unter ihrem Eindruck stand Edouard Manet, der von Velasquez mehr gelernt hat als von irgendeinem lebenden Meister. Zur Radierung war Manet durch Bracquemond einerseits, der immer hilfreich in technischen Fragen zur Hand ging, und durch Legros anderseits angeregt worden. An einer seiner ersten Platten, die in der Tat fremdartig erscheint, hat Legros selbst mitgearbeitet. Aber Manet war bald in der neuen Technik heimisch. Er benutzte sie, um eine Reihe damals fertiger Bildkompositionen zu vervielfältigen, und bereits im Jahre 1862 konnte sein Verleger Cadart den Versuch machen, unter dem Titel „Collection de 8 eaux-fortes, sujets divers, par Edouard Manet“ ein Album mit Radierungen zu veröffentlichen. Der Mißerfolg war ein vollkommener. Trotz des erstaunlich niedrigen Preises von zwölf Franken für die ganze Folge, die heute zu den größten Seltenheiten gehört, wurde kaum ein Exemplar verkauft.

Manets ungewohnte Sprache mußte den Zeitgenossen wie ein Hohn auf alles, was bisher als Kunst gegolten hatte, erscheinen. Manet übertrug nicht seine Gemälde, die selbst bei ihrem Erscheinen eine aufreizende Wirkung übten, wie es bisher Brauch gewesen war, in ein mit photographischer Treue sauber durchgebildetes Schwarz-Weiß. Für ihn bedeutete von Anfang an die Radierung eine besondere Ausdrucksform, deren Gesetz in den ihr eigenen Mitteln beschlossen war. Manet zeichnet mit der Nadel. Er verzichtet auf alle Effekte fein geritzter Linien und blendender Gratwirkungen. Sein Strich kann im einzelnen hart und unlebendig erscheinen, weil er niemals Selbstzweck ist, seine Radierung prunkt nicht mit stofflichen Reizen und billigen Kontrasten von Licht und Schatten. Der Blick ist immer auf das Ganze gerichtet. Es kommt darauf an, die Tonlagen gegeneinander auszuwiegen, die Durchbildung der Einzelform in Relation zu dem Umfang der Platte zu bringen und der Farbfläche das Gleichnis der mehr oder minder eng geführten, in verschiedenem Abstande sich kreuzenden Strichlagen zu finden.

Manets Radierungen sind das Erzeugnis eines mit äußerster Gewissenhaftigkeit abwägenden Kunstverstandes. Die vergleichsweise große Zahl der verworfenen Platten, in denen ein Motiv gelegentlich drei oder viermal von neuem aufgenommen wird, bis endlich die Lösung befriedigt, ist ein Beweis für die immer wache Selbstkritik ihres Schöpfers. Die aufeinanderfolgenden Zustände der Platten, in denen schichtweise die Arbeit gefördert wird, zeigen die bedachtsame Arbeitsmethode des Künstlers. Die erste Niederschrift gibt



Edouard Manet, Zigeuner
M. N. 2 Radierung 284×206

bereits eine vollkommen gleichmäßige Durchbildung. In der fortschreitenden Arbeit bedingt eine Veränderung des Tones durch neue Strichlagen an einer Stelle notwendig eine allseitige Überarbeitung, weil der Künstler immer den Zusammenhang des Ganzen im Auge hat. Ein Schatten mehr im Gesicht

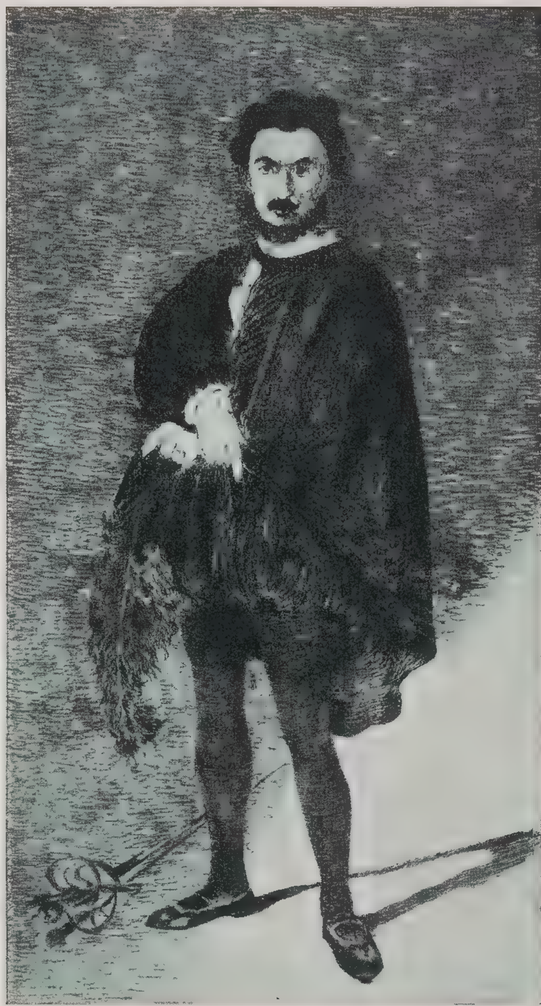
fordert die Transponierung des Blattes überhaupt in eine andere Tonlage. Denn die Form wird nicht durch plastische Modellierung gewonnen, sondern sie entsteht aus der Flächenbeziehung der Valeurs von Hell und Dunkel.

Manet hat die Radierungen Goyas mit Nutzen studiert. Er verstand dessen geistreiche Umbildung von Gemälden des Velasquez, die, scheinbar willkürlich in der Einzelform, die Gesamthaltung ihres Vorbildes mit kongenialem Verständnis wiedergeben. Manet sah in der gleichen Weise und mit noch empfindlicherem Auge Hintergrund und Figur zusammen und hielt mit unübertroffener Kunst die zeichnerische Übertragung eines Gemäldes ganz im einheitlich gleichmäßigen Lichte. Er bediente sich einer überall offenen, durchsichtigen Strichführung, aber er verstand es ebenso, wenn er eine Platte weiterarbeitete und die Schatten tiefer nahm, bis zur gleichmäßigen Schwärze fortzuschreiten, der die verstärkten Konturen der Lichtfläche die Wage halten, und unter Bracquemonds kundiger Leitung benutzte er gelegentlich das Aquatintaverfahren, um die Wirkung getuschter Flächen im Druck wiederzugeben, da er die unsauberen Effekte des Plattentones, denen Whistler gern vertraute, mit gutem Grund verschmähte.

Der Eifer, mit dem sich Manet während der ersten sechziger Jahre der Radierung hingab, erlahmte — wohl infolge des Mißerfolges — allmählich wieder. Im Jahre 1868 arbeitete er, der Aufforderung Burtys folgend, eine Platte für den Band Sonnets et Eaux-fortes, der nach Cadarts Album zu den wichtigsten Veröffentlichungen der französischen Radierung zählt. Der Anschluß an Goya wird in diesem Blatte, das nicht wie die meisten früheren auf ein Gemälde zurückgeht, noch deutlicher, und bald danach radierte Manet zwei spanische Straßenszenen, in denen die Erinnerung an die „Caprichos“ vernehmlich nachklingt.

Der veränderte Stil der Malerei Manets spiegelt sich in den wenigen Blättern, die er in den siebziger Jahren geschaffen hat. Schon in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre war der Ton farbiger geworden, nicht durch effektvolle Aufhöhung einzelner Partien, sondern durch ein im ganzen mehr funkelndes Schwarz-Weiß, das die Platte mit einem wechselnden Spiel von gleichmäßig in Schatten eingebetteten Lichtern überzieht. Mehr und mehr schwinden die Konturen. Die Strichlagen gleiten über die Form hin, die in der Fläche selbst aus dem wechselnden Spiel von Hell und Dunkel sich bildet. Die acht radierten Illustrationen zu einem Gedicht „Der Fluß“ von Charles Cros geben das Äußerste an skizzenhafter Vereinfachung und ausdrucksvoller Kurzschrift,

deren charaktervolle Energie sie weit abhebt von Whistlerscher Eleganz. Und endlich entstand im Anschluß an das 1882 gemalte Bildnis der Jeanne, das „der Frühling" heißt, Manets letzte und meisterlichste Radierung, in der aller Glanz einer reichen Palette in eine wahrhaft blendende Lichterscheinung gesammelt ist. Scheinbare Einfalt wird höchste Kunst. Das gleiche Weiß des Papieres wandelt sich, von ein paar leicht hingeschriebenen Strichen belebt, in eine Abfolge farbiger Töne, und die sparsam geätzten Striche sind zugleich lebendige Zeichnung und koloristische Nuance.



Edouard Manet, Rouvière als Hamlet
M. N. 38 Radierung 298×160

Manet hatte im Jahre 1874, zwölf Jahre nach dem ersten Mißerfolg, nochmals eine Veröffentlichung von neun Platten versucht. Cadart ließ fünfzig Exemplare auf Japanpapier drucken, von denen nur ein einziges sich unversehrt erhalten zu haben scheint. Erst nach seinem Tode gaben im Jahre 1890 die Erben einen Band mit dreiundzwanzig Radierungen heraus, und von den gleichen Platten, zu denen noch sieben weitere gekommen waren, druckte Dumont im Jahre 1894 je dreißig, Strölin, der die Platten von ihm erwarb, 1905 nochmals hundert Abzüge. Diese späten Drucke allein machten



Edouard Manet, Jeanne
M. N. 47 Radierung 155×106

Manets Radierkunst weiteren Kreisen bekannt, während die alten Drucke und die Drucke von Platten, die schon zu Lebzeiten des Künstlers verloren gingen, heut zu den größten Seltenheiten gehören.

Nur wenig später als mit der Radierung begann Manet sich mit der Lithographie zu beschäftigen. Zugleich mit dem Niedergang der Technik Senefelders, den die Vorrede Gautiers zum ersten Bande der „Eaux-fortes modernes" (1862) besiegelte, setzte der Wiederaufstieg der Lithographie in Frankreich

ein. Der gleiche Verleger Cadart, der sich für die Neubelebung der Radierung einsetzte, versuchte dieselben Künstler, die für sein „Album“ tätig waren, auch zur Beschäftigung mit dem Steindruck anzuregen. Im Jahre 1862 schickte er an Manet, Ribot, Legros, Fantin-Latour je drei Steine, und Manet zeichnete damals die prachtvoll beherrschte Volksmenge um einen zum Aufstieg bereiten Luftballon. Aber die Veröffentlichung, die geplant war, kam nicht zustande, und in den folgenden Jahren lithographierte Manet nicht mehr als zwei Umschlagzeichnungen für Musikstücke.

Erst mit dem Rückgang des Interresses für die Radierung setzte eine lebhaftere Beschäftigung mit dem Steindruck ein. Die weiche Kreide gab unmittelbarer als der harte Strich der Radierung den Tonreichtum des Gemäldes wieder, und die „Erschießung Maximilians“ war ein Motiv, das interessant genug schien, um an die Herstellung einer großen Auflage, wie sie die Lithographie ermöglichte, denken zu lassen. Ähnliche Erwägungen mögen mitgesprochen haben, wenn ein Momentbild aus dem Bürgerkrieg,



Edouard Manet, Pferderennen
M. N. 85 Lithographie 360×505

den Barrikadenkämpfen des Jahres 1871, oder das Rennen von Longchamps in Lithographien festgehalten wurde. Aber Manet war wieder seiner Zeit viel zu weit voraus, um auf einen Erfolg rechnen zu können.

Manet kannte gewiß die späten Lithographien Goyas ebenso wie die Werke des alten Daumier, der immer noch seine meisterlichen Illustrationen für den Charivari zeichnete. Hier knüpfte er an. Und er ging nochmals weiter in der malerischen Auflösung, einer rasch über die Form hingleitenden Kurzschrift. Das Neue gegenüber allem Vorangegangenen, das, was die Lithographie des „Rennens“ von jeder früheren unterscheidet, und was sie als kühnen Versuch noch weit über das im Jahre 1872 entstandene Gemälde des gleichen Motivs hinaushebt, ist die unmittelbare Wiedergabe der Bewegung, die Vernichtung aller bleibenden Form, die das Auge in einen aufregenden Strudel hineinreißt und den Eindruck blitzschnellen Geschehens erweckt.

Manet war anspruchsvoll gegenüber einem Publikum, das sich durch seine aufreizende Kühnheit beleidigt fühlte. Er war der unliterarischste von allen Künstlern, der Maler, dem am wenigsten an der Erzählung gelegen war, und wenn er im Jahre 1875 für den „Raben“ Edgar Poes vier Lithographien zeichnete, so suchte er den spukhaft phantastischen Inhalt des Gedichtes nicht durch illustrative Ausdeutung zu ergänzen, sondern ihm in der visionären Wirklichkeitsferne eines fast gänzlich vom Gegenständlichen abgelösten Schwarz-Weiß ein Gleichnis rein malerischer Ausdrucksform zur Seite zu stellen.

Manet hat in seinen späteren Lebensjahren den Stein nicht mehr berührt. Einer Kunst, deren Sinn nur in der Verbreitung liegt, mag der Mißerfolg ihn entfremdet haben, und so blieben die wenigen Lithographien ein kurzes Zwischenspiel in dem Werke des Malers.

Früher als Manet, und anscheinend ohne äußere Anregung, war Edgar Degas zur Radierung gekommen. Schon der Einundzwanzigjährige schuf in einem in durchsichtigem Halbschatten angelegten Selbstporträt ein weit vorausweisendes Werk, das die überraschende Selbständigkeit des jugendlichen Künstlers bei seinen ersten Schritten schlagend erweist. Daß Rembrandt bei Degas' frühen Radierversuchen Pate gestanden hat, zeigt sich in Anordnung und Beleuchtung des 1856 entstandenen Porträts des Kupferstechers Joseph Tourny, aber in der klaren und durchsichtigen Zeichnung offenbart sich zugleich das spezifische Talent und die unverkennbare Handschrift des werdenden Meisters.



Edgar Degas, Nach dem Bade, 1882
D. 39 Radierung 127×126

Degas war im Gegensatz zu Manet seiner Natur nach Zeichner. Seine Begabung ähnelte der Ingres', dem er zeitlebens höchste Bewunderung zollte. Eine ungewöhnlich sichere Hand, die einem scharf sehenden Auge folgt, verbindet sich mit einem außerordentlichen Kunstverstande, einer genauen Einsicht in die Gesetze des Bildaufbaus. Während Manet vom Ton und der Farbe aus, und darum vom Ganzen der Fläche, ein Bild konzipierte, stehen für Degas die formalen Komponenten in der ersten Reihe. Er sieht die Figur, die immer im Zentrum seines Schaffens steht, isoliert, als der Bildhauer, der heimlich in ihm lebte. Er begann eine Platte mit einem plastisch

modellierten Kopf, einer voll durchgebildeten Gestalt, die unvermittelt auf dem weißen Papier steht, und er legte nachträglich erst den Hintergrund an oder stellte den Menschen in einen Raum.



Edgar Degas, Frauenkopf, 1878
Aus D. 54 Lithographie 80×75

Solche Arbeitsweise unterscheidet grundsätzlich den Zeichner Degas von dem in Flächenbeziehungen denkenden Maler Manet, mit dem ihn seit dem Jahre 1860 Freundschaft verband, und dessen erste Beschäftigung mit der Radierung wohl auch Degas erneut zu der Technik führte, die er nach einer Reihe früher Versuche wieder aufgegeben hatte. Kurz hintereinander entstanden im Jahre 1864 drei Bildnisse Manets. Der Stil hat sich vollkommen gewandelt. Der malerisch unbestimmte Strich hat sich zu strenger formaler Energie gefestigt. Die Nadel wird in schrägen Parallelzügen, ähnlich wie Legros es liebte, über die Form hingeführt, aber das Gerüst ist nun von einer fast metallenen Schärfe.

Degas war kein leicht arbeitender und kein leicht mit seiner Leistung zufriedener Künstler. Manets intuitive Konzeption war ihm fremd. Verstandesmäßig, auf Grund eingehender Studien und rationeller Einsicht in die Wirkungsmöglichkeiten der Zeichnung, wird die scheinbar zufällig erfaßte Momentaufnahme einer Bewegung gefunden. Aus der Anschauung japanischer Farbenholzschnitte zog Degas eine neue Form der Raumanordnung und des Flächenausschnitts, um, ohne das ihm immer angemessene Mittel der Linie preiszugeben, durch das Moment der Überraschung in der ungewohnten Aufnahme einer Situation den Eindruck rasch vorübereilender Bewegung zu gewinnen, den Manet zur gleichen Zeit auf dem unmittelbaren Wege der Formauflösung erreichte.

Um die Mitte der siebziger Jahre betrat Degas mit der Darstellung der Tänzerin und des Variétés das ihm eigenste Gebiet und entwickelte zugleich



Edgar Degas, Frauenkopf. 1878
Aus D. 54 Lithographie 80×75

den Stil, der von nun an im wesentlichen sein Lebenswerk bestimmte. Er hat den Reiz des Rampenlichtes entdeckt. Die vereinheitlichende Wirkung der Lichtführung, die vollkommene Durchbildung einer Darstellung in den Tonlagen des Schwarz-Weiß, zu der alle Mittel des Flächendrucks, wie das Aquatintaverfahren, jetzt dienen, wird zum Prinzip der neuen Radierung. Aber eine Platte wie die mit Mary Cassatt, der amerikanischen Schülerin des Degas, und einer Freundin im Louvre, zeigt, daß trotzdem die Grundanschauung sich nicht gewandelt hat, da der Ausgangspunkt der Bilderfindung die reine Figurenzeichnung bleibt.

Die Platte ist die einzige, die ursprünglich für einen Auflagedruck bestimmt gewesen ist. Degas plante eine Veröffentlichung, die den Titel „Le jour et la nuit“ führen sollte; Bracquemond, Pissarro, Mary Cassatt und Desboutin waren zur Mitarbeit gewonnen, aber das Unternehmen kam niemals zustande. Es gehört zu den Paradoxen, die Degas liebte, daß er gerade sein graphisches Werk, das seiner Natur nach für weitere Verbreitung bestimmt gewesen wäre, am eifersüchtigsten vor den Blicken der Öffentlichkeit verborgen hielt. Von allen seinen Platten, deren Zahl sich auf fünfundvierzig beläuft, und die er in sorgfältigster Arbeit — es gibt bis zwanzig verschiedene Zustände eines Blattes — langsam förderte, hat zu Lebzeiten des Künstlers nur in seltenen Ausnahmefällen ein vereinzelter Druck das Atelier verlassen. Erst die Nachlaßversteigerung des Jahres 1918 öffnete die jahrzehntelang ängstlich behüteten Schränke.

Um die Mitte der siebziger Jahre, zugleich mit den Radierungen vom Ballett und Tingeltangel, setzten die Lithographien ein, die beinahe ausschließlich diesem neuen Darstellungsgebiet angehören. Es ist begreiflich,

daß der Künstler, der sich jetzt zur malerischen Flächenwirkung bekannte, das Mittel aufnahm, das dafür sich am unmittelbarsten eignete, und er hat mit Kreide und mit Tusche, mit dem Wischer und dem Schaber alle Möglichkeiten des Steindrucks genutzt, um mit komplizierten Lichtführungen bildmäßig reiche Effekte zu erzielen.

Licht und Bewegung sind in diesen Blättern zum Hauptinhalt einer Kunst geworden, die durch einen von äußerster Intelligenz geleiteten Willen von einer ursprünglich plastischen Einstellung zur letzten Konsequenz des Malerischen geführt wurde. Degas war der geistreichste Zeichner. Er hat es verstanden, die Kunst seinem Willen dienstbar zu machen, und indem er mit seinem Gute weise haushaltend ihre Mittel sublimierte, seinem Talente



Edgar Degas, Chansonette, 1875
D. 49 Lithographie 205×194

Höchstleistungen abzuzwingen, die bis an den Eindruck genialer Intuition heranreichen. —

Es gibt nicht leicht verschiedenere Charaktere als die Künstler, deren Werk man unter dem Stilbegriff des Impressionismus zusammenzufassen sich gewöhnt hat, und im Bereiche der Graphik, in der die Plein-air-Malerei, deren Gesetz das Bindeglied der neuen Landschafterschule darstellt, sich kaum spiegelt, wird das Gemeinsame der Gruppe vollends durch die widersprechenden Sonderzüge aufgewogen. So steht neben Manet und Degas als dritter in der Reihe der Altersgenossen Camille Pissarro, der die Welt Millets in die neue Atmosphäre von Licht und Farbe zu transponieren unternahm. Im Gegensatz zu Degas war Pissarro kein starker Zeichner, aber er besaß ein für den Tonwert empfindliches Auge. Die Bewegung seiner Figuren ist stockend und lahm, aber Pissarro versucht es nicht, diese Schwäche zu überwinden, sondern bekennt sich zu einer Ruhe, die als Gehaltenheit wirkt und die Menschen, die er zeichnet, gleichsam lautlos dem Rhythmus eines schwebenden Flächenzusammenhanges einbezieht.

Pissarros eigenste Tat ist die Vernichtung der Zeichnung, die für Degas immer das Lebenselement blieb, und die noch in Manets letzter Formauflösung sichtbar erhalten war. Pissarro erkannte das Gesetz der Fläche, der er jede Form einordnete. Er ist der Meister des Valeurs. Er sucht nicht das Licht und die Bewegung, sondern nur den Ton, der die Dinge bindet. So herrscht in den frühen Radierungen, die in den ersten siebziger Jahren entstanden, eine trübe, düstere Stimmung. Gemalte Landschaften Millets scheinen in das Schwarz-Weiß übersetzt. Mit allen Mitteln der Aquatinta und des Vernis-mou wird die Fläche durchgebildet, und aus einem gleichmäßigen Grau entwickelt sich durch leichte Hebung und Senkung der Eindruck von Räumlichkeit und Gestalt.

Bis gegen das Ende der siebziger Jahre kam Pissarro über einzelne Versuche in der Radiertechnik nicht hinaus. Es fehlte der Antrieb, den ein Jahrzehnt zuvor Cadarts Unternehmungsgeist geboten hatte, und erst der Plan einer gemeinsamen Veröffentlichung, mit der sich Degas trug, führte auch Pissarro zu erneuter und eifrigerer Beschäftigung mit der Radierung. Von „Le jour et la nuit“ kam nur ein Heft zustande, das in der Ausstellung des Jahres 1880 gezeigt wurde, um danach spurlos zu verschwinden, aber Pissarro fand Gefallen an der Technik und hat von dieser Zeit an mehr als hundert Platten radiert.

Pissarro vollzog in seinen neuen Radierungen die Rückkehr vom Lande in die Stadt. Er entdeckte unter einem anderen Aspekte die Reize einer Architektur, die Meryon dreißig Jahre zuvor als Zeichner enthüllt hatte. Während die gesamte Architekturradierung in Frankreich wie in England auf der Tradition von Meryons Kunst weiterbaute, zog Pissarro zuerst entschlossen die Konsequenz aus der veränderten malerischen Anschauung. Er sieht die Architektur als Masse. Er bildet nicht jede Einzelform in voller Schärfe durch, sondern verallgemeinert, streicht zusammen. Er will nicht mehr geben als das, was das Auge tatsächlich aufzunehmen vermag, wenn es, anstatt eine Häuserwand abzutasten, mit unscharfer Einstellung einem Gesamteindruck sich hingibt, in dem Häuser und Himmel, Straße und Menschen gleichwertig zu einem Bildganzen verschmelzen.

Whistler suchte ein ähnliches Ziel mit dem Mittel kapriziös pointierender Zeichnung zu erreichen, wollte durch Auflösung von Meryons fester Form, die sein Ausgangspunkt war, mit sparsam lockeren Strichen vor allem den Lichteindruck steigern. Fast zur gleichen Zeit mit Whistlers ersten Straßenansichten aus London und Venedig, um das Jahr 1880, entstand Pissarros Folge von Radierungen aus Rouen. Pissarro hält an der trüben, undurchsichtigen Atmosphäre fest. Er zeichnet nicht, sondern er malt auf der Platte. Der einzelne Strich hat keine Bedeutung. Unregelmäßig gebildete Lagen sammeln sich zu breiten Schattenmassen, und durch Aquatintaflecken wird die Fläche gegliedert. So entsteht, ohne daß über die Einzelform Rechenschaft gegeben wäre, ohne daß der Ehrgeiz auf stoffliche oder farbige Brillanz sich richtete, das charakteristische Bild einer alten Stadt, in deren Straßen das Leben gemächlicher rollt als in der hastigen Welt Londons oder unter dem südlichen Himmel Venedigs. Es ist die düstere, melancholische Stimmung eines mittelalterlichen Ghetto, die der ernsten und immer schwerblütigen Kunst Pissarros angemessen erscheint.

Pissarro hat der stärkeren Farbigkeit seiner späteren Zeit, die ihn zu der Tüpfeltechnik der neoimpressionistischen Methode führte, den graphischen Ausdruck nicht mehr gesucht. Seine späten Lithographien, von denen zwei in der sozialistischen Zeitschrift „Le temps nouveau“ erschienen, sind schwache Zeichnungen, die Millets Tradition fortführen, und deren Bedeutung wesentlich sich im Gegenständlichen erschöpft. Wie Millets Brüder, so haben Pissarros Söhne die Zeichnungen des Vaters in Holz zu schneiden versucht. Lucien Pissarro gelangte in seinem Fache zu einiger Geschicklichkeit, ließ sich aber gerade dadurch und durch die japanisierende Mode der Zeit zu einer süßlichen



Camille Pissarro, Rouen
Radierung 196×147

Verallgemeinerung der herben Handschrift seines Vorbildes verführen, und sein Schicksal erfüllte sich, als er nach England übersiedelte, wo er in die andere Modeströmung eines verspäteten Präraffaelitentums einlenkte und mit banalen Farbenholzschnitten die von den Bücherfreunden eifrig gesuchten Drucke der nach Morris' Vorgang entstandenen Handpressen illustrierte.



Auguste Rodin, Victor Hugo, 1886
D. 7 Radierung 200×138

Von den Meistern der impressionistischen Landschaft haben außer Pissarro nur Sisley und Guillaumin gelegentlich sich der Radierung bedient, während Monet das Mittel der Schwarz-Weiß-Übertragung verschmähte. Dagegen beansprucht mit den wenigen Blättern, die er geschaffen hat, der Bildhauer der Gruppe einen bedeutenden Platz in der Geschichte der graphischen Künste.

Alphonse Legros, der sich als Künstler seiner Heimat entfremdete, hat das Verdienst, zwei seiner größten Landesgenossen zur Radierung geführt zu haben. Man weiß, wie er Manet zu seinen ersten Versuchen leitete, und als



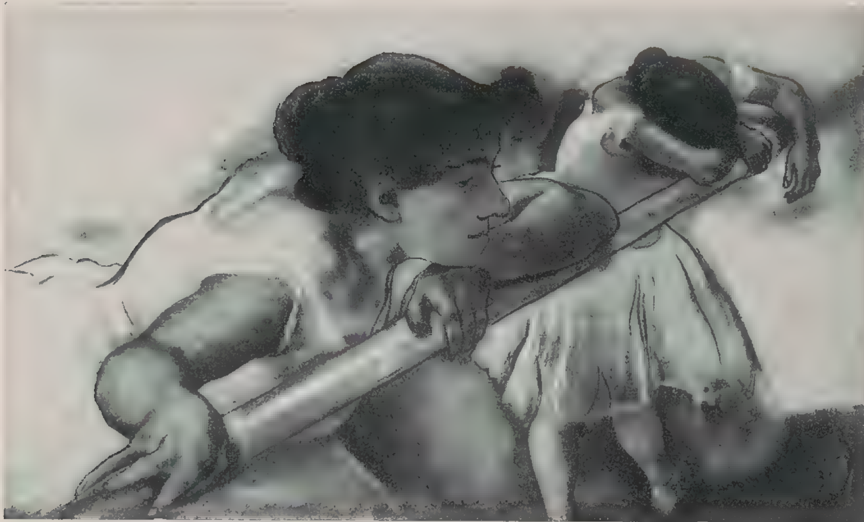
Auguste Rodin, Frühling, 1883
D. 4 Radierung 147×100

Auguste Rodin ihn im Jahre 1881 in London besuchte, überließ er dem Gast eine seiner eigenen Platten, auf deren Rückseite dieser mit der kalten Nadel die prachtvolle Zeichnung der Putten, die die Himmelssphäre lenken, einritzte. Rodin fand Gefallen an der Technik, die er, der mit der Bronze umzugehen gewohnt war, als eine andere Arbeit im Metall verstand. Er blieb der kalten Nadel treu, wenn er im Laufe der folgenden zwei Jahre mit geschmeidigem Strich ein paar in malerischem Relief empfundene Kompositionen der Kupferplatte anvertraute.

Der Bildhauer wird sichtbar in dem vollkommenen Kontur, der eine Gestalt umschreibt, in dem Interesse für die isolierte plastische Erscheinung, die beziehunglos in den leeren Raum gestellt wird. Der malerische Sinn des Meisters der schwebenden Form gibt sich kund in den weich in parallelen Schrägen und ohne die Absicht plastischer Modellierung über die Fläche geführten Schattenlagen, zu denen Legros die Anregung gegeben haben mag. Mit vier Porträtköpfen, die um die Mitte der achtziger Jahre entstanden, findet das ebenso bedeutungsvolle wie an Umfang geringe Druckwerk des Meisters seinen Abschluß.

Rodin ist Plastiker, auch wenn er zeichnet. Er denkt nicht wie der echte Maler im stofflichen Material seines Vorbildes, sondern in einer neutralen Substanz, die bald dem Charakter weichen Tones, bald dem der harten, spiegelnden Bronze sich nähert. Er zeichnet in energischen Zügen, so daß der Grat des aufgerissenen Kupfers zu beiden Seiten der Furche hoch aufgeworfen wird und die Druckerschwärze zu breiten und tiefen Schatten sammelt. Die ersten Abzüge, die allen späteren an Glanz und Leuchtkraft unvergleichlich überlegen sind, zeigen, wie der Künstler mit solcher Wirkung plastischer Höhlung und spiegelnder Lichter bewußt rechnete. Nachdem der Grat von der Druckerpresse niedergewalzt ist, werden die Abzüge blasser und einförmiger im Lichte. Es ist nicht mit Unrecht gesagt worden, der Eindruck der Bronze werde nun von dem des weicheren Marmors abgelöst. Aber die Platten wurden weiter, bis zur völligen Übermüdung gedruckt, bis nur noch ein Schatten des einstigen Glanzes geblieben war.

Es ist merkwürdig, daß Rodin nach dieser kleinen Reihe von Meisterschöpfungen die Kupferplatte nicht mehr angerührt hat. Erst spät ließ er sich überreden, ein paar der leicht hingeschriebenen Aktzeichnungen, die er mit raschem Pinsel in einem Farbton anzulegen pflegte, auf den Stein zu übertragen. Er zeichnete für Octave Mirbeaus „Jardin des Supplices“, der im Jahre 1902 erschien, fünf solcher Blätter, aber er überließ die ungewohnte Mühe bald gern dem geschickten Lithographen Clot, der seine Zeichnungen so täuschend auf dem Stein wiederzugeben verstand, daß es schwer fällt, die Nachbildungen von der eigenhändigen Niederschrift zu unterscheiden. Denn auch Rodins Steinzeichnungen können nur bedingt als Originallithographien gelten, da sie nicht für das Verfahren erdacht sind, und in den Strich eine Note mühsamer Langsamkeit sich einschleicht, die dem scheinbar in eilendem Zuge hingeschriebenen Kontur auffällig widerspricht.



Louis Legrand, Balletteusen
Radierung 207×366

DIE NACHAHMER



Auf die Generation der Begründer des neuen malerischen Stiles folgte bald die Schar der Nachahmer. Es wurde ihnen leicht, den Stil der großen Vorläufer in einer billigen Manier auszumünzen, und der allgemeine Erfolg fiel ihnen so rasch und sicher in den Schoß, wie er den Meistern, die der Nachruhm entschädigen muß, zu ihren Lebzeiten versagt blieb, wenn das Schicksal ihnen nicht ein biblisches Alter beschieden hatte. So erntete Albert Besnard als Modemaler die Lorbeeren, um die Manet vergeblich gerungen hatte. In den achtziger Jahren erkannte der gewandte Schüler Cabanels die Möglichkeiten, die einer geschickten Hand in der Technik der Impressionisten sich boten. In der Radierung, zu der auch ihn Legros bei einem Besuche in London geleitet hatte, pflegt er einen geschmeidig eleganten Strich, der Kühnheit vortäuscht und durch die billigen Effekte einer wirkungsvollen Lichtführung das Auge, das sich durch Manets ehrliche Handschrift beleidigt fühlte, leicht bestach.

Besnard gab den Typus der neuen Eleganz, die sich mit den Äußerlichkeiten der impressionistischen Methode, mit skizzenhafter Formandeutung und überraschender Lichtführung modisch aufputzt. Paul Helleu, der während der neunziger Jahre als Radierer der Held der Salons war, ging einen ähnlichen Weg, ohne zu irgend einer Zeit höherem künstlerischem Ehrgeiz nachzugeben. Der zügige Strich, der glatt über die Form hingeführt wird, verliert unter seiner leichten Hand jeden Rest von Charakter. Die schlanken Gestalten und die glatten Gesichter seiner Schönen gleichen den Puppen mit Wachsköpfen, die in den Schaufenstern die Kleider tragen, deren elegante Linie er mit schwungvollen Kurven umschreibt. Mit seinen Radierungen hat Helleu den Typus der Modejournalillustration geschaffen, der für ein Jahrzehnt maßgebend blieb.

Wie Besnard Manets Kunst trivialisierte, so gelang es Louis Legrand, aus dem Stil und den Motiven Degas' ein brauchbares Rezept abzuleiten. Das Ballett und die Tanzschule wurden das Feld, auf dem er seine Erfolge suchte, nicht ohne ein wenig auf die Lüsternheit der gewohnheitsmäßigen



Albert Besnard, Dame am Fenster
Radierung 130×190

Kulissenjäger zu spekulieren. Das Motiv, das er mit dem Schmiß einer unfehlbaren Routine gestaltet, sicherte ihm einen Erfolg, dem die künstlerische Leistung nur wenig entspricht. Legrand ist ein kalter Könner, ein Zeichner, dem jede Empfindung für die Linie als solche abgeht, der eine Fläche nach lediglich dekorativen Gesichtspunkten aufteilt und mit den tiefen Schwärzen der Aquatinta und des Vernis mou die hellen Glanzlichter, auf nichts als auf den billigen Effekt bedacht, bedenkenlos heraustreibt.

Jean-Louis Forain teilt mit Legrand die Vorliebe für das Ballett und die zweideutigen Situationen, in denen er alte Herren mit mehr oder minder entkleideten Mädchen überrascht. Und auch Forain ist in seinen Gegenstand nicht allein um der künstlerischen Möglichkeiten willen verliebt. In seinen ersten Radierungen, die er als Zwanzigjähriger schuf, suchte Forain Anschluß an Alfred Grévin, den beliebtesten Witzblattzeichner der siebziger Jahre, dessen zweideutige Anekdoten noch berühmter waren als die geschickten Illustrationen, die sie begleiteten. Aber bald wurde Forain ähnlich wie Besnard von dem Eindruck der Werke Manets und Degas' getroffen, und er fand rasch eine geschmeidige Handschrift, in der er einen reifen künstlerischen Stil zu einem journalistisch brauchbaren, handlichen Jargon umbildete. Forain besitzt ein nicht alltägliches zeichnerisches Talent, er versteht die Kunst flüchtigen Andeutens, und er ist mit solcher Naturbegabung zum Witzblattillustrator geboren. Um die Mitte der achtziger Jahre hatte er seine Linie ausgebildet. Er verließ damals die Radierung, in der er noch in einigermaßen anspruchsloser Manier witzig pointierte Szenen aus dem Pariser Leben festgehalten hatte, und er wandte sich der zu neuer Beliebtheit gelangenden Lithographie zu, in der er ein erzählendes Genrebild pflegte. Forain war so verliebt in das einmal gefundene Motiv, daß er es gern mit stärkeren oder leichteren Veränderungen abwandelte, ohne daß eine Steigerung im Sinne konzentrierterer Komposition, prägnanterer Zeichnung oder stärkeren Ausdrucks fühlbar würde. Es wird nicht die notwendige letzte, sondern es werden verschiedene mögliche Lösungen gesucht.

Forains Strich ist, obwohl er den Charakter der Kurzschrift trägt, nicht eigentlich schlagend in eindeutiger Bestimmtheit, vielmehr tastend und ungefähr. Das wird noch deutlicher als in der Lithographie, deren weicherer und breiterer Duktus mindere Prägnanz erfordert, in der Radierung, der er sich in den Jahren 1908 bis 1910 wieder zuwandte, um in rascher Folge nahezu hundert Platten zu schaffen. Forain bediente sich jetzt einer leicht kritzelnden



Armand Guillaumin, Feldweg
Radierung 125×90

Linie, aus der scheinbar zufällig Andeutungen von Form sich bilden. Es ist der Strich, den Daumier in manchen Federzeichnungen übte. Aber im Unterschied zu Daumier, dessen Feder eine feste und präzise Form leicht umspielt, tastet Forains Linie wirklich, um sich am Ende mit einem Ungefähr zu begnügen. Daumiers scharfe Satiren auf den Richterstand gaben Forain das Thema, das von nun an in den Mittelpunkt seines Interesses rückte. Aber man darf nicht an die Gestaltungskraft und den ungeheuren Reichtum des großen Vorläufers denken, wenn man zu den rührseligen Anekdoten Forains herabsteigt. Und man darf noch weniger an das Vorbild Rembrandts erinnern, wenn Forain das Stoffgebiet der biblischen Legenden in den Kreis seiner neuen, im Format weit ausgreifenden Radierungen einbezieht. Der Effekt wird durch eine raffiniert dekorative Raumverteilung mit pikanten Gegensätzen von scharfen Schwärzen, die mit weiten Flächen leeren Papiers kontrastieren, äußerlich scheinbar gesteigert, aber all diesen Golgatha- und Emmausbildern fehlt die Wärme innerer Anteilnahme des Zeichners, und die Pose wirkt ebenso gestellt, wie die Bewegung lahm erscheint, wenn man den Versuch macht, in dem Dickicht der Linien die bestimmende Form zu erfassen.

Das Paris der achtziger und neunziger Jahre hatte eine ganze Reihe begabter Illustratoren gefunden, deren Zeichnungen in vielen Zeitschriften mechanisch vervielfältigt wurden. Forains Hauptleistung sind diese für den Tag geschaffenen und meist mit dem Tag verschwundenen schnellen Skizzen,

und Théophile Alexandre Steinlen, der in allen Drucktechniken bewandert war, übte ebenfalls seine eigentliche Wirkung durch solche journalistische Tätigkeit. Steinlen sieht die soziale Ungerechtigkeit in dem modernen Leben. Der Stil, in dem er seine Arbeiterblätter zeichnete, stammt von Millet und Daumier, aber er scheint in der Hand des geringeren Nachfahren kraftlos und fade, und Steinlen fühlt sich trotz der eifrig zur Schau getragenen Vorliebe für die soziale Geste anscheinend wohler, wenn er die kleinen Modistinnen mit ihren großen Hutschachteln anstatt der Arbeiterfrau mit dem Scheuereimer auf die Platte zeichnet.

Mit Adolphe Willette, der den Pierrot der Kabarettlieder zu seiner Spezialität machte, und Charles Léandre, der sich gern auf das politische Gebiet wagte, nähert man sich vollends den Niederungen einer marklos ausgelaugten Zeichnung und einer weichlich verblasenen Form, die das alte Mißtrauen gegen die allzuleicht zur Flauheit verführende Technik der Lithographie neu zu wecken geeignet wäre, wenn nicht eine Reihe ernsthafter gesonnener Meister der Steinzeichnung des ausgehenden Jahrhunderts zu dauerndem Ruhme verholfen hätten.



Jean Louis Forain, Im Cabinet particulier, 1909
G. 66 Radierung 219×272



ahezu fünfzig Jahre nach ihrer ersten Jugend erlebte die Lithographie in Frankreich eine zweite Blüte. Es setzten zuerst noch vereinzelte Versuche in der ungewohnt gewordenen Technik ein. Corot und Manet schufen die Inkunabeln einer neuen Lithographie, die mit der Ausbreitung des malerischen Stiles des Impressionismus zu einem beliebten Mittel der Übertragung skizzenhafter Kreidezeichnungen werden sollte.

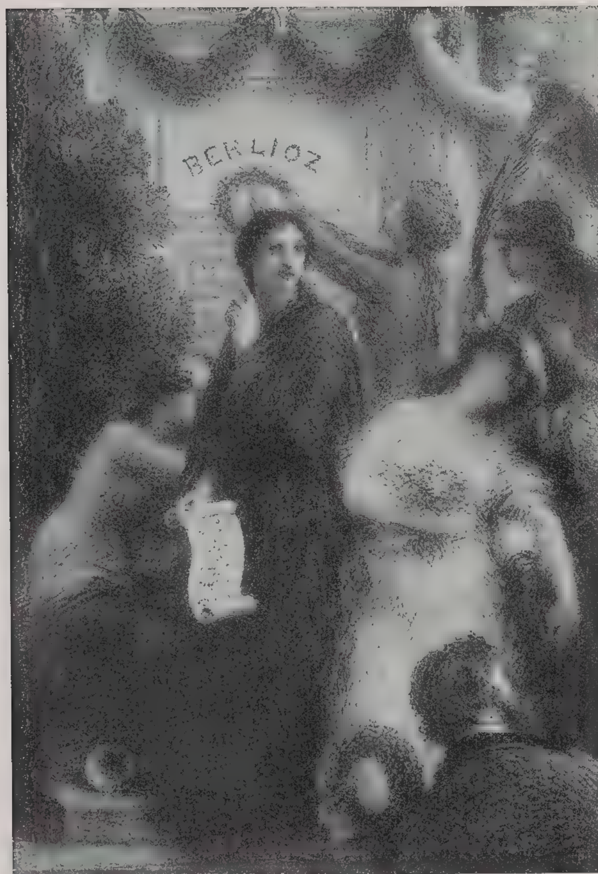
Der Radierer Braquemond, der in vielen Verfahren experimentierte, gab auch für die Wiederaufnahme des Steindrucks die ersten Anregungen. Der Verleger Cadart schickte einer Reihe von Künstlern lithographische Steine ins Atelier, und wenn es auch noch fast ein Menschenalter brauchte, bis das alte Verfahren ein neues Daseinsrecht erworben hatte, so setzte doch um jene Zeit bereits die Beschäftigung mit der Lithographie allmählich wieder ein. Fantin-Latour entwarf damals seine ersten Kompositionen in Schwarz-Weiß. Sein künftiges Stoffgebiet war mit dem Venusberg aus Wagners Thannhäuser und den Mythologien, die in den sechziger Jahren entstanden sind, in den Hauptzügen festgelegt. Die sentimental elegische Stimmung, die von Prudhons müdem Klassizismus ausgeht, klingt hier bereits vernehmlich an, und die in schummerigen Tönen weich verunklärende Zeichnung, die den Kontur verwischt und die Formen schwebend ineinander übergleiten läßt, bezeichnet die Manier, die für alle späteren Arbeiten des Künstlers charakteristisch bleiben sollte.

Trotzdem dauerte es länger als ein Jahrzehnt, bis Fantin-Latour sich nach diesen ersten Versuchen erneut dem Steindruck zuwandte. Das Unternehmen Cadarts war nicht geglückt, und es fehlte hinfort an der äußeren Anregung. Auch gab die glatte Oberfläche des Steines nicht leicht die Rauhigkeit des Striches, die Fantin-Latour liebte, und erst als er das Umdruckverfahren kennenlernte und sich eines stark körnigen Papieres bedienen konnte, fand er die Wirkungen, die er suchte. Er erreichte nun die fleckige Auflösung des Striches, die alle Schwärzen locker und durchsichtig erscheinen läßt, und indem er mit dem Schaber überall nochmals Lichter herausholte, gelangte er zu Effekten, die er für malerisch hielt, weil er nicht die Linie sprechen ließ, sondern die Fläche.



Auguste Renoir, Mädchenakt
Lithographie 195×160

Fantin-Latour war ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, und er konnte sich nicht genug tun in zeichnerischer Interpretation Wagnerscher Opern und allegorischen Verherrlichungen gefeierter Tondichter. Man mag in der schmelzenden Kantilene der Kurven, in die er die weiblichen Akte einzuschreiben liebte, etwas von dem wiegenden Rhythmus einer hingebenden Melodie finden, aber es ist immer der gleiche Ton, auf den Fantin-Latours



Henri Fantin-Latour, Huldigung, 1888
H. 89 Lithographie 228×155

Kunst gestimmt bleibt, und es ist nichts ermüdender als so viel Süßigkeit, die niemals durch eine herbere Note gewürzt wird.

Von dem Ernste Courbets, der einstmals der Lehrer Fantin-Latours gewesen ist, ward der Schüler kaum berührt. Er trat mit einem vorgefaßten Willen der Natur gegenüber, in die er nach feststehender Methode ein fernes Arkadien hineinzudichten sich bemühte. In seiner zuinnerst sterilen, geschmackvoll eklektischen Kunst verebbte die starke Welle einer leidenschaftlichen Romantik, die in Delacroix ihren Meister gefunden hatte.

In der Verehrung Delacroix', dessen Werke er im Museum seiner Vaterstadt Bordeaux schon in früher Jugend bewundern lernte, war Odilon Redon herangewachsen, der sich als den wahren Erben des Meisters fühlen mochte, wenn er in einem visionären Traumland der gemeinen Wirklichkeit des Alltags zu entrinnen trachtete. In Rodolphe Bresdin, unter dessen Leistung der Zwanzigjährige seine ersten Radierversuche unternahm, hatte er einen gleichgestimmten Lehrer gefunden, dem er Zeit seines Lebens ein dankbares Andenken bewahrte. Bresdin, der sich gern mit seinem Lederstrumpf-Indianer-Spitznamen le Chien-Cailloux nennen ließ, war ein verspäteter Bohémien

der Romantik. Er träumte Phantasien, die seine schwache Kunst niemals zu verwirklichen imstande war. Er radierte harmlos aussehende Blättchen, auf denen man die gewollten Merkwürdigkeiten mit der Lupe zusammensuchen muß, und das Mißverhältnis zwischen Wollen und Vollbringen wurde noch grotesker, wenn er sich in ein großes Format wagte und umfangreiche Steine mit minutiöser Kleinmalerei bedeckte, die in peinlicher Geduldsarbeit ein undurchsichtiges Urwaldgestrüpp darzustellen bemüht ist.

An der Hand dieses Sonderlings fand Odilon Redon den Weg zur Kunst, und man versteht es, daß auf den so Vorgebildeten die Welt Gustave Moreaus tiefen Eindruck üben mußte. Nur wenig Jahre nach Fantin-Latour, mit dem ihn die Leidenschaft für die Musik verband, kam Odilon Redon zur Lithographie. Im Jahre 1879 erschien sein erstes Album, und wie der Stil Fantin-Latours, so ist der Odilon Redons mit dieser ersten selbständigen Äußerung seiner Kunst für alle künftige Zeit unabänderlich festgelegt. Redons Phantastik ist ihrem Wesen nach literarisch, weil sie sich im Motiv erschöpft. Es ist nur ein scheinbarer Widerspruch, daß sich der gegenständliche Gehalt seiner Blätter nicht rein in Worte auflösen läßt. Die Unverständlichkeit im einzelnen ist gewollt.



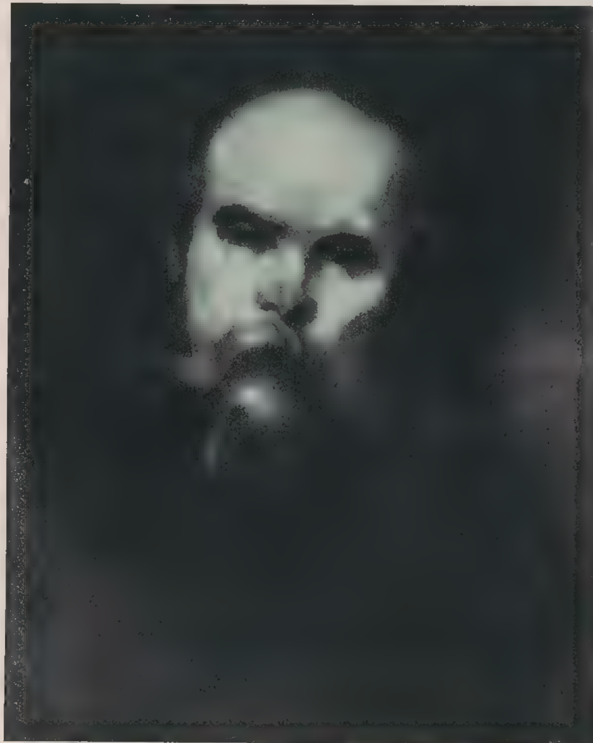
Odilon Redon, Alter Ritter, 1896
M. 158 Lithographie 298×235

Die Beziehungslosigkeit ohne Körper im Leeren schwebender Köpfe, deren aufgerissene Augen angstvoll ins Leere starren, soll Stimmungen unbestimmten Grauens und albschwerer Träume erzeugen. Edgar Poes phantastische Erzählungen wirkten auf das gleichgestimmte Gemüt des Künstlers. Es entstanden Illustrationen zu seinen spukhaften Geschichten, die darunter leiden,



Puvis de Chavannes, Allegorische Gestalt
Lithographie 455×385

daß eine zwischen Wirklichkeit und Traum schwebende dichterische Welt auf greifbare Formen festgelegt wird, die der Phantasie Zügel anlegen, anstatt sie zu beflügeln. Man lernt die künstlerische Weisheit Manets doppelt bewundern, wenn man seine Illustrationen zu Poes Gedicht von dem Raben mit Odilon Redons 1862 entstandenen sechs Lithographien vergleicht. Manet steht als Maler phantasievoll der Wirklichkeit gegenüber. Redon will dem Ungeschauten Gestalt geben, aber er sucht die Phantastik, die er mit Phantasie verwechselt, in der merkwürdigen Kombination der Elemente, die gleich einem Rebus zu gedanklicher Auflösung reizen.



Eugène Carrière, Paul Verlaine, 1896
D. 26 Lithographie 520×410

Der Formenschatz, aus dem diese phantastische Welt sich zusammensetzt, ist im Grunde äußerst bescheiden. Die Vorliebe für die reine Profilansicht verrät eine Schwäche des Zeichners, die dem eindringenden Blick auch dort nicht verborgen bleibt, wo Ungeschicklichkeit der Bewegung oder Verzerrung der Linien einem beabsichtigten Ausdruck dienstbar gemacht werden. Es fehlt dieser Kunst, die romantisch nur in der Gebärde, in ihrem Wesen aber klassizistisch akademisch ist, die Blutwärme echter Sinnlichkeit. Es gibt weder Licht noch Schatten in dieser Scheinwelt einer Phantasie, die mit kalter Flamme brennt. Die Schwärze, aus der gern wie aus dem Wesenlosen schemenhafte Gestalten emportauchen, ist das abstrakte Nichts, und das Weiß ist nicht

leuchtend und hell, sondern nüchtern und bleich. Das Auge ermüdet schnell, wenn es die lange Reihe der Lithographien, die Odilon Redon während zweier Jahrzehnte geschaffen hat, an sich vorüberziehen läßt, und nur der Geist findet Nahrung, der sich die Mühe nicht verdrießen läßt, die immer gleich gearteten Bilderrätsel des Zeichners zu lösen.

In mancherlei Formen hat sich die Romantik der achtziger Jahre verkörpert. Die Flucht vor der banalen Wirklichkeit trieb Fantin-Latour in die Museen, wo er in den Werken der Alten die ewige Schönheit zu entdecken glaubte, führte Odilon Redon in eine vermeintliche Welt der Geister, ließ Eugène Carrière alle greifbare Form in wallende Nebel auflösen. Carrière, der als junger Mensch in seiner Heimatstadt St. Quentin die Pastelle La Tours bewundert und kopiert hatte, begann als Lithographengehilfe seine Laufbahn, und es dauerte sehr lange, bis er die Schule Cabanels vergaß und über süßlich romantische Musiktitel zu den großen Porträtköpfen gelangte, die seinen Ruhm begründeten.

Das Jahr 1890 bezeichnet den Beginn der eigentlichen Schaffensperiode Carrières, die nicht viel länger als ein Jahrzehnt währen sollte. Carrière hat der Lithographie die Effekte der Schabkunst abgewonnen. Er benutzte am liebsten die reine Tusche, mit der er den Stein ganz deckte, um einen Kopf geheimnisvoll aus dem Dunkel auftauchen zu lassen und in einem milden Lichte die Formen weich zu runden. Der Künstler brauchte Stil und Methode kaum zu ändern, wenn er von der Ölmalerei zum Steindruck überging, denn auch im Gemälde hatte er ganz auf die Farbe verzichten gelernt, um die Wirklichkeit jeder Erinnerung an Stoff und Materie zu entkleiden. Für ihn war das Bild gemalte Skulptur, eine Plastik, die im weichsten Material geformt ist, gleichsam in der Luft selbst, die in verschiedener Dichtigkeit sich sammelt.

Die Körperlosigkeit des lithographischen Druckes war das rechte Mittel für diese Kunst. Licht und Schatten bewegen sich in der absoluten Fläche, und Carrière hat der Technik, deren Wirkung er durch Übereinanderdrucken von zwei im Tone der Farbe nur wenig unterschiedenen Steinen raffiniert zu steigern wußte, auf seine Weise die äußersten Effekte abgewonnen. Die Bildnisse berühmter Persönlichkeiten, die er auf den Stein getuscht hat, gehören zu den eindrucksvollsten Porträts der Epoche, obwohl ein müder, melancholischer Zug, der allen gemeinsam ist, mehr der geistigen Verfassung des Zeichners als dem Charakter der Dargestellten entstammt. Das „Pantheon seiner Zeitgenossen“, das Carrière plante, kam nicht zustande. Krankheit lähmte früh



Auguste Renoir, Mädchenakt
Lithographie 255×200

seine Schaffenskraft, und zugleich hatte sich seine Kunst erschöpft, die in Manier verfallen mußte, weil der Endeffekt jedes neuen Werkes eher feststand als seine Konzeption.

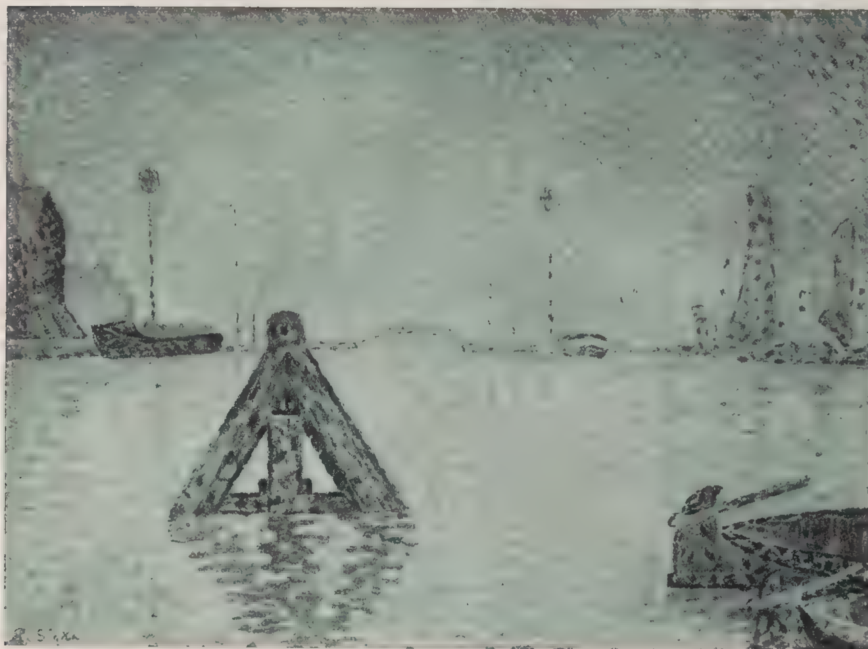
Fantin, Redon, Carrière waren Maler. Trotzdem ist der wesentliche Teil ihrer Schöpfung in dem lithographischen Werke niedergelegt, das sie hinterließen. Auch Puvis de Chavannes, dessen Kunst gleichermaßen durch eine edle

Weltabgewandtheit charakterisiert ist, war durch die Grenzen seines Talentes auf die Steinzeichnung hingewiesen. Aber er hat nur gelegentlich eine seiner etwas müde klassizistischen Kompositionen mit knapp andeutendem Kreidestrich für die großen Mappenwerke, die in den neunziger Jahren herausgegeben wurden, wiederholt.

Wenn einer der Maler des neueren Frankreich berufen schien, die Kunst der Steinzeichnung zu neuem Leben zu erwecken, so war es Auguste Renoir, dessen Hand zärtlich die Form zu streicheln liebte, der den weichsten Strich führte, dessen Kurven in der süßesten Rundung sich schmiegen. Seiner schmelzenden Form war der Stein ein willigeres Material als das härtere Kupfer. Aber Renoir war zu sehr in Farben zu denken und zu gestalten gewohnt, um sich mit dem Schwarz-Weiß zu begnügen. Er hat nur gelegentlich für das Buch eines Freundes den Kontur eines lieblichen Mädchenaktes in die Kupferplatte geritzt oder ein paar Akte und Bildnisköpfe mit Kreide und Tusche auf den Stein gezeichnet. Seiner überlegenen Kunst gelang auch in dem ungewohnten Materiale die höchste Leistung. Es gibt im gesamten Bereiche der neueren französischen Lithographie nichts Köstlicheres als die leichte Grazie der unendlich zart getuschten Mädchenakte Renoirs, die der strafferen Zeichnung eines Toulouse-Lautrec, in dem die Kunst Ingres' fortzuwirken scheint, das Ideal malerisch schwellender Form und weich in der Fläche schwebenden Tones entgegenstellt.



Edouard Manet, Im vierten Rang
M. N. 89 Lithographie 245×340



Paul Signac, Hafen
Farbenlithographie 302×408

DER FARBENDRUCK



Die wachsende Bedeutung der Farbe in der Malerei des reifenden Impressionismus wirkte einer weiteren Entfaltung der graphischen Künste in Frankreich entgegen. Es ist bezeichnend, daß von den Hauptmeistern der neuen Kunst nur Manet, der erst spät zur Farbe gelangte, und Degas, der seiner Natur nach mehr Zeichner als Maler war, ein umfangreiches graphisches Werk hinterlassen haben. Schon in dem Schaffen Renoirs treten Radierung und Lithographie weit zurück. Monet hat gar nicht, Sisley nur ausnahmsweise, Cézanne nicht mehr als dreimal in seinem Leben radiert. Und als im Anfang der neunziger Jahre ein erneuter Antrieb zur Beschäftigung mit den graphischen Techniken



Auguste Renoir, Zwei Mädchen
Lithographie 120×87

erfolgte, zeigte sich die veränderte Stimmung in einer entschiedenen Wendung zum Farbendruck, den Manet nur ein einziges Mal, auch hier für sehr viel spätere Zeit wegweisend, geübt hatte.

Von verschiedenen Seiten war der Versuch unternommen worden, die vornehme und kostspielige Technik des alten Farbenstichs wieder zu beleben. Norbert Goeneutte brachte es zu einer bemerkenswerten Virtuosität in der schwierigen und umständlichen Herstellung der Farbplatten, deren Zahl er bis zu acht verschiedenen Nuancen steigerte. Aber wenn auch einzelne Radierer wie Charles Houdard gelegentlich ihm auf dem ungewohnten Wege folgten, so waren die Ergebnisse doch nicht dazu angetan, zu allgemeiner Nacheiferung zu ermutigen, und das technische Verfahren erforderte überdies so langwierig handwerkliche Vorbereitung, daß es die Künstler kaum zu reizen vermochte, da der Wiedergabe auch einer selbstentworfenen Vorlage immer der Charakter der mechanischen Reproduktion anhaftet.

Jean-François Raffaelli, der vielfach Befriedigung in technischen Experimenten suchte, unternahm als einziger ernstlich den Versuch, eine moderne Farbenradierung zu begründen, indem er die Zahl der Platten beschränkte und anstatt des vollfarbigen Bildes nur eine in farbigen Tinten angelegte, freie Federzeichnung im Druck wiederzugeben sich bemühte. Die

impressionistische Methode der unvermischt nebeneinander aufgetragenen Farbflecken gab die Anregung zu dem neuen Verfahren. Raffaelli setzte wie in seinen Bildern die schwarzen, blauen, roten, gelben Striche der Radierung offen nebeneinander. Aber das Resultat des mit vielen Erwartungen aufgenommenen Versuches blieb wenig erfreulich. Raffaellis Zeichnung war zu geistlos, und der einzelne radierte Strich war zu derb, die Farbe zu materiell, um im Eindruck die beabsichtigte Mischung mit der anders getönten Nachbarlage einzugehen.

So fand der Versuch keine Nachfolge. Die Künstler, die ihrer Radierung die farbige Wirkung sichern wollten, zogen die einfachere Methode des alten englischen Farbendrucks vor und ließen die Platte für jeden Abzug neu mit verschiedenen Tönen einreiben. Eine Zeitlang waren solche Farbenradierungen, die Künstler wie Manuel Robbe, Francis Jourdain, Charles Maurin, Richard Ranft, Louis Potter und auch Théophile Steinlen mehr oder minder geschickt herzustellen verstanden, in Paris außerordentlich beliebt, aber die künstlerische Leistung erhebt sich niemals über das Niveau einer gefälligen Genredarstellung, und die Technik gab überdies nur stumpfe, unreinliche Farbenwirkungen, die den Forderungen einer Zeit starken koloristischen Empfindens kaum zu genügen vermochten.

Die neue Radierung, die wesentlich eine Kunst der raschen Niederschrift war, zeigte sich wenig geeignet zur Bereicherung durch die Farbe, und es bot sich als Ersatz die ihrer Natur nach der Flächenwirkung leichter zugängliche Technik der Lithographie, deren Eignung für farbige Wiedergabe schon ihr Erfinder erkannt hatte. Erst die neue Zeit vermochte den entscheidenden Schritt zum originalen Künstlerfarbendruck zu tun. Die impressionistische Koloristik erlaubte, wie schon Raffaelli richtig erkannt hatte, eine Vereinfachung in Zahl und Anlage der Farbplatten, die dem Künstler selbst eine Technik zugänglich machte, für die bisher die Routine eines spezialistisch erzogenen Handwerkers erforderlich gewesen war.

Jules Chéret, dem die Lithographie die neue Anwendung des Farbendrucks dankt, war als Lehrling in einer Steindruckerei groß geworden. Um die Mitte der siebziger Jahre trat er, der als Zeichner Autodidakt gewesen ist, mit seinen ersten farbigen Plakaten hervor, die zugleich die neue Ära der künstlerischen Straßenanzeige und des originalen Farbensteindrucks begründeten. Chérets flott gezeichnete, in lustigen Farben leuchtende Tänzerinnen erlangten rasch allgemeine Beliebtheit, und die lockende Aussicht, in allen

Straßen von Paris gesehen zu werden, führte eine große Zahl anderer Künstler dem Plakat zu, dessen Glanzzeit die neunziger Jahre wurden. Damals zeichnete Toulouse-Lautrec die meisterlichen Ankündigungen für die Größen der Variétés, die längst versunkene Namen einer vergänglichen Welt vor der Vergessenheit bewahren.

Mittlerweile war die Technik des Farbensteindrucks zu einer Vollendung geführt worden, die sie in den Händen der Spezialisten von neuem zu einem Reproduktionsverfahren herabzuwürdigen drohte. Alexandre Lunois, der als Lehrling bei dem alten Lithographen Sirouy das Handwerk von Grund auf gelernt hatte, beherrschte das Tuschverfahren, in dem die Aquarelltechnik täuschend wiedergegeben werden konnte, mit einer sonst kaum gekannten Vollkommenheit, und er hat Farbendrucke hergestellt, die so sehr einer mechanischen Reproduktion ähneln, daß selbst der erfahrene Techniker der Täuschung unterliegt. Künstlerisch ist der Wert dieser Arbeiten gering. Die Farben wirken scharf und materiell, und die technische Sorgfalt ist auf die Wiedergabe einer äußerst dürftigen, banalen Zeichnung verschwendet, ihre Wirkung ist auf die sensationellen Motive angewiesen, die Lunois auf seinen Reisen in Spanien und Algier sammelte.

Auch von dem einstigen Ruhm Henri Rivières, der die Tonskala japanischer Farbenholzschnitte in blassen, stumpfen Lithographien nachzuahmen suchte, für die bald die Ufer der Seine in Paris, bald die Silhouetten der Kamele in der Wüste die Motive lieferten, ist wenig mehr geblieben. Es würde kaum lohnen, von dem neuen Farbendruck ausführlicher zu sprechen, wenn nur die Spezialisten eines erlernbaren Handwerks sich des dankbaren Verfahrens bedient hätten. Aber die bequem zu handhabende Technik lockte eine Reihe von Künstlern der jüngeren Generation, und die Verleger richteten ihr Augenmerk auf die neue Form des Kunstdrucks, die, nicht für die Mappe des Sammlers allein bestimmt, ein weiteres Publikum zu finden versprach als die alten Radierungspublikationen.

In der „Estampe originale", die Roger Marx in den Jahren 1893 und 1894, genau im Abstande einer Generation von Cadarts Album, herausgab, ist das Format der Blätter, dem veränderten Bedürfnis entsprechend, stark gewachsen, und die Lithographie hat als das beliebtere Verfahren die Radierung wieder in eine untergeordnete Stellung zurückgedrängt. Das Unternehmen dankte seinen Erfolg ebenso der Mitarbeit zahlreicher bekannter Künstler wie der Geschicklichkeit des Druckers André Marty, der manchem in der



Pierre Bonnard, Aus Daphnis et Chloe, 1902
Lithographie 150×140

Technik noch Unerfahrenen hilfreich zur Hand ging. Der Kunsthändler Vollard setzte in seinen „Peintres-Graveurs", die 1896 und 1897 erschienen, in ähnlicher Form und Ausstattung das Unternehmen der „Estampe originale" fort, und Meier-Graefe gab in seiner „Germinal"-Mappe die letzte Sammelpublikation der Gattung heraus.

Mehr und mehr schwindet in diesen Veröffentlichungen der Unterschied zwischen Original und Reproduktion. Eine farbige Zeichnung des längst verstorbenen Van Gogh erschien in lithographischer Nachbildung von der Hand des Deutschen E. R. Weiß. Degas vertraute dem geschickten Steindrucker Clot ein Pastell zur farbigen Wiedergabe an, die überraschend gelang, und der gleiche Clot war auch an den Farbenlithographien, die unter Cézannes und Renoirs Namen gehen, in weitgehendem Maße beteiligt. Er hat die Farbenplätten selbst gezeichnet, und wenn die Strichplatte als Unterlage nicht geeignet war, zeichnete er sie ebenfalls noch einmal von neuem, wie es in dem Falle einer der verbreiteten großen Farbenlithographien Renoirs nachweislich geschehen ist.

Immerhin ist in der farbigen Erscheinung ein hoher Grad von Vollkommenheit erreicht, und die Technik vermochte ihr Bestes zu geben, wenn Maler, die aus Überzeugung dem Prinzip der Farbenzerlegung huldigten, das divisionistische System im Farbendruck zur Anwendung brachten. Die Neo-Impressionisten verschmähten grundsätzlich alle Mischfarben, die im Druck unreine Töne ergeben, und die wenigen reinen Farben ihrer Palette, die sie als umgrenzte Flecken nebeneinanderzusetzen gewohnt waren, ließen sich verhältnismäßig leicht auf die verschiedenen Steine übertragen. So gehören die pointillierten Landschaften, von denen einige in der deutschen Zeitschrift „Pan“ erschienen sind, zu den technisch einwandfreiesten Erzeugnissen des Farbensteindrucks der neunziger Jahre, während etwa Armand Guillaumin, der in seinen jüngeren Jahren ein paar verheißungsvolle Radierungen in einer freien und lebendigen Strichführung geschaffen hatte, in übergroßen und hart materiellen Farbenlithographien ebenso versagte wie kleine Talente vom Range Ibels', Cottets oder Aman-Jeans.

Paul Signac, der nach Seurats frühem Tode in Bild und Schrift die Theorie des Neo-Impressionismus am konsequentesten verfocht, hat auch in der Farbenlithographie die reinsten Wirkungen erzielt. Er hat in der Wiedergabe farbigen Nebels über der leicht bewegten See die Körperlosigkeit des Flachdrucks zu einer Zartheit des Tones gesteigert, wie sie keine mit dem Pinsel aufgetragene materielle Farbe zu erreichen vermochte. Henri Edmond Cross, der schon im Jahre 1884 den Anschluß an die neue Bewegung fand, geriet in den neunziger Jahren unter den Einfluß der neoklassizistischen Kunst Maurice Denis', die in ihrer kühlen Abstraktheit ohne Schwierigkeit sich der ebenfalls stark theoretischen Methode des Neo-Impressionismus vermählte.

Maurice Denis' Kunst war immer durch eine kluge Bewußtheit ausgezeichnet. Seine Form ist artistisch gepflegt, seine Farbe geschmackvoll delikat. Aber es fehlt ihm die Wärme des unmittelbaren Impulses, und er entgeht nicht der Gefahr, sich in die Wesenlosigkeit einer Redon-artigen Schemenwelt zu verlieren. Es entspricht dem alles Neue begierig erfassenden Wesen des Künstlers, daß er in vielen Techniken experimentierte und früh schon sich des wieder in Aufnahme gelangenden Holzschnittes bediente. Aber auch für ihn war der Farbensteindruck das angemessene graphische Ausdrucksmittel.

In noch höherem Maße gilt dies von der Gruppe der Spätimpressionisten, die das Erbe der großen Meister in eine elegant eklektische Geschmackskunst umwandelten. Pierre Bonnard und Edouard Vuillard, denen sich in einigem Abstande Xavier Roussel anschließt, haben von Renoir und Degas, von den Neo-Impressionisten und den Japanern gleich viel gelernt, und sie verschmelzen diese verschiedenartigen Elemente in einer pikanten Fleckenverteilung, einer witzigen Zeichnung, einer überraschenden Raumanordnung, in der zumal Vuillard Meister ist, zu einer scheinbar neuen Kunst, die nur den Wert und Charakter des graziösen Ausgangsschnörkels einer großen Tradition besitzt. Bonnard, der mehr Zeichner ist als Vuillard, der allein in Farben zu denken gewöhnt ist, hat ein paar Bücher mit lithographischen Illustrationen geschmückt. In seinem „Daphnis und Chloe"-Bande werden Umfang und Grenzen von Bonnards Talent deutlich greifbar. Bonnard zeichnet anmutig, liebenswürdig mit der weichen Kreide in malerisch schmelzenden Tönen. Renoir ist der Pate dieser Kunst. Aber die Süßigkeit von Renoirs Strich wird in der Nachbildung leicht fade, und die Gefahr steigert sich, wenn Geschicklichkeit zu allzu reichlicher Produktion verführt, und ein reizvolles Motiv durch eine Vielzahl von Variationen bis zur Ermüdung verbraucht wird.



Toulouse-Lautrec, Urteil des Paris, 1894
D. 69 Lithographie 35×50



Henri de Toulouse-Lautrec, Trainer, 1896
D. 172 Lithographie 235×450

TOULOUSE-LAUTREC



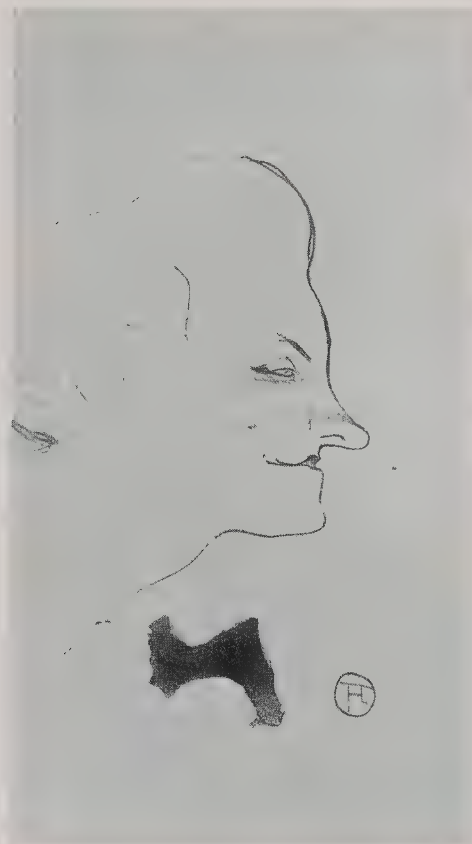
Neben den Gelegenheitsarbeiten der Klassiker des Impressionismus und neben der umfangreichen Produktion einer Reihe gewandter Zeichner zählt die Geschichte der neuen Lithographie in Frankreich die Schöpfungen eines genialen Künstlers, der die lange verachtete Technik zum Hauptinhalt eines Lebenswerkes machte und ihr durch seine unvergleichliche Meisterschaft noch einmal höchsten Glanz verlieh. In dem knappen Jahrzehnt der Schaffenszeit Henris de Toulouse-Lautrec gipfelte die zweite Blütezeit der französischen Lithographie. Im Jahre 1893 begann der Dreißigjährige sich ernstlich dem Steindruck zuzuwenden, und im Jahre 1901 raffte den noch Jugendlichen, den ein Unfall in früher Kindheit für das Leben gezeichnet hatte, der Tod dahin.

Toulouse-Lautrec, der als Malschüler in Cormons Atelier mit Van Gogh zusammengetroffen war, wurde im Anfang der neunziger Jahre durch die neue Mode des künstlerischen Plakats zur Steinzeichnung geführt. Schon mit seinen ersten Versuchen gab er der ganzen Gattung eine eigene Wendung. Er zeichnete mit einem unfehlbaren Sinn für drastische Wirkung große Anschlagzettel für Tanzlokale und Variétés, für Zeitungsromane und Kabarettsänger. Degas, der zuerst die Welt des Balletts entdeckte, hatte den Ton angeschlagen, den Lautrec weiterführte, und die japanischen Farbendrucke,



Henri de Toulouse-Lautrec, Jeanne Granier, 1895
D. 154 Lithographie 298×242

die selbst eine ähnliche Welt verherrlichten, gaben die Anregung zu den bizarr und kühn in den Raum gestellten Kompositionen. Aber mit den ersten Versuchen Lautrecs offenbart sich zugleich die selbständige Meisterschaft eines Zeichners, dessen Stift kein Zaudern kennt, der im Gegensatz zu Degas' vorsichtig rationeller Methode mit überlegener Sicherheit rasch improvisiert, und der reich genug ist, seine Gaben verschwenderisch auszustreuen, der nicht haushälterisch an seinen Motiven festhält, sondern erfinderisch immer neue phantastische Gestalten auf die Fläche zaubert.



Henri de Toulouse-Lautrec, Yvette Guilbert, 1893
D. 29 Lithographie 240×190

Die Kunstliebhaber und Sammler, die der Lithographie überhaupt mißtrauten, waren zu jener Zeit noch kaum gesonnen, solche halb karikaturistischen Straßenplakate ernst zu nehmen, und auch die ersten, in ähnlicher Technik, mit breiten Farbflächen angelegten bunten Lithographien, die Lautrecs Freund Maurice Joyant bei Boussod-Valadon im Jahre 1892 als selbständige Blätter herausgab, fanden kaum Verständnis. Nur für die leichtere Ware einer den Plakaten verwandten Gebrauchsgraphik ließ man die Lithographie gelten. In Theaterzetteln und Titelblättern für Chansons, die mit Pinsel und Kreide gezeichnet und gern durch Farbplatten in Wirkung gesetzt wurden, erschöpfte sich die erste Tätigkeit des Künstlers. Im Jahre 1893 erschienen die Notenblätter der „Vieilles Histoires" und das Album „Le Café-Concert", in dem Lautrec gemeinsam mit dem gewandten, aber nüchternen Ibels die Größen der Pariser Kabaretts, unter denen zum

ersten Male Yvette Guilbert erschien, mit einer unvergleichlich treffsicheren Linie verewigte.

Im November des Jahres 1893 nahm der Gedanke einer neuen illustrierten Zeitschrift, die den überalterten Charivari ersetzen sollte, feste Form an, und es erschien die erste Nummer der kurzlebigen „Escaramouche“, die nach ein paar Heften wieder einging. Für Lautrec, der zu den eifrigsten Mitarbeitern zählte, fand sich hier endlich die Gelegenheit, an keinen Zweck gebundene Zeichnungen zu veröffentlichen. Sein Stoffgebiet war das Theater. Die Bühne und die Schauspieler der Zeit fanden in ihm den geistreichen Interpreten. Mit feinster Empfindlichkeit trifft Lautrec die charakteristische Linie einer Gestalt. Er hält eine Bewegung im Fluge fest, er gibt mit ein paar Schattenlagen, die er gern mit leicht gespritzten Punkten in einem durchsichtig schwebenden Tone hält, die Suggestion grellen Rampenlichtes, und er erfaßt mit einem rasch hingeschriebenen Profil, ein



Henri de Toulouse-Lautrec, Karneval, 1894
D. 64 Lithographie 258×166

paar kühn gesetzten schwarzen Druckern die ausdrucksvolle Mimik eines Schauspielergesichtes.

Die Redaktion der „Escaramouche“ hat von jedem Blatte einhundert Sonderdrucke in den Handel gebracht, die für die Mappen der Sammler bestimmt waren. Nach dem raschen Eingehen der Zeitschrift fand Lautrec in Ed. Kleinmann einen Verleger, der die begonnene Folge der Theaterzeichnungen in ähnlicher Form selbständig fortzuführen unternahm. Im Januar 1894 war die Reihe abgeschlossen. An ihrem Ende steht das Album mit den sechzehn Darstellungen der Yvette Guilbert, die in immer neuen bizarren Posen das Bild der berühmten Diseuse mit den vielbewunderten, langen schwarzen Handschuhen abwandeln.

Lautrec war in dieser Zeit mit seinem Materiale rasch vertrauter geworden. Von den noch groben Effekten seiner ersten Lithographien, in denen er gern den vollen Pinsel verwendete, gelangte er zu den zarteren Wirkungen eines geschmeidig eleganten Kreidestrichs, dessen wechselnde Schwärze dem Blatte eine prickelnde Lebendigkeit mitteilt, die sich auf die Bewegung der Figuren unmittelbar überträgt. Lautrec übt äußerste Sparsamkeit in seinem Striche. Er will nicht Farbe geben. Er beschränkt sich als Zeichner auf die Gegensätze von Licht und Schatten, aber er versteht es, durch ganz leise Kontraste, die nur gelegentlich einmal zu einer pikant mit dem Pinsel ein gesetzten tiefen Schwärze sich sammeln, das Weiß des Papieres zur höchsten Leuchtkraft zu steigern. May Belford, die Chansonette im weißen Babykostüm mit der schwarzen Katze im Arm, war das dankbarste Modell, das der Künstler bei den Streifzügen durch die Variétés, die das Jahr 1895 erfüllten, gefunden hat. Gegen seine Gewohnheit versuchte er sich in einer Reihe ähnlicher Zeichnungen an dem Motiv, das im Grunde schon im ersten Wurfe aufs voll kommenste erschöpft war. Mit einer Folge von dreizehn geistreichen Porträt köpfen nahm Lautrec Abschied von der Welt der Bühne. Die berühmten Schauspieler und mehr noch die Schauspielerinnen der Zeit erscheinen im Bilde, nicht mehr in bestimmten Rollen, sondern als Typus in allgemein charakteristischer Aufnahme. Es sind nicht Karikaturen, aber aufs äußerste zugespitzte Charakterköpfe, in denen, gleichwie in Sharakus Schauspielerporträts, die ganze künstliche Welt einer Epoche des Theaters Gestalt gewonnen hat.

Lautrec ist auch in der Folgezeit seiner Liebe für die Bühne niemals ganz untreu geworden, aber das Thema beherrschte ihn nicht mehr mit der



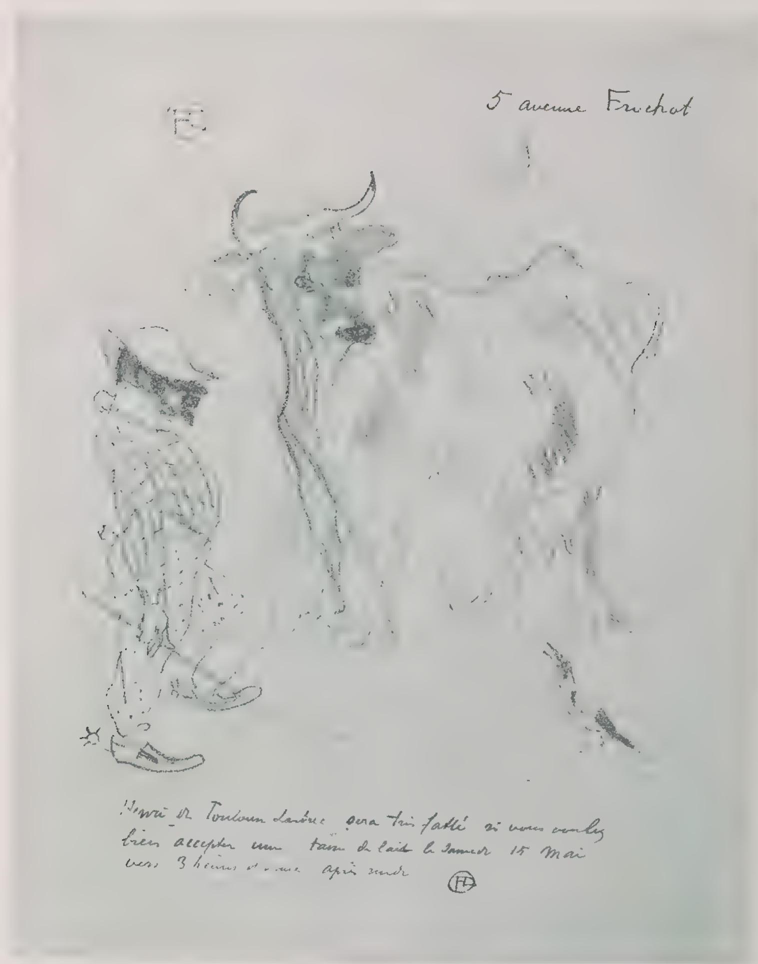
Henri de Toulouse-Lautrec, Miss Ida Heath, 1896
D. 165 Lithographie 360×265

gleichen Ausschließlichkeit wie während der ersten Jahre seiner zeichnerischen Tätigkeit. Er begann im Jahre 1896 sich dem Rennplatz zuzuwenden; und die Erscheinung des Weibes, die ihn immer gefesselt hatte, rückte in einem allgemeineren Sinne in den Brennpunkt seiner Kunst. Wenn er früher die charakteristische Linie suchte und vor der Karikatur nicht zurückschreckte, so ist jetzt höchste Anmut, Eleganz und Zartheit sein Ziel. Niemals hat er der Schönheit der Frau so vorurteilsfrei gehuldigt wie in ein paar Lithographien des Jahres 1896. In dem Album, das er „Elles" nannte, und das sein hohes Lied auf die Weiblichkeit wurde, taucht er noch einmal tief in das Leben der Dirnen hinein, aber er adelt selbst das Niederste durch den Glanz seiner Zeichnung, in der die große Tradition, die von Ingres bis zu Degas in ungebrochener Linie sich vererbte, ihre höchste Erfüllung fand. Zum ersten Male erprobte Lautrec in dieser Folge den Farbendruck, dessen Technik er von seiner Beschäftigung mit dem Plakat und der Gebrauchsgraphik beherrschte, für reine künstlerische Wirkung. Er arbeitete bald mit farbigen Kreiden, bald in der leichten Spritztechnik, die er selbständig ausgebildet hatte, und er gelangte über die gröberen Effekte des Plakates hinaus zu dem Eindruck zartgetönter Zeichnungen.

In dieser Technik hat Lautrec im folgenden Jahre eine Reihe seiner bedeutendsten Lithographien geschaffen, die unübertroffen geblieben sind als Meisterleistungen eines neuen Farbendrucks. Theaterlogen und die Tänzerinnen des Moulin-rouge gaben die Motive. Eine schöne Wienerin, die Elsa hieß, stand als Modell für die duftigste Zeichnung in zarten blauen und roten Tönen, und ein eleganter zweirädriger Wagen wurde zur vollkommensten Bewegungsstudie der impressionistischen Zeichenkunst.

Lautrec stand auf der Höhe seines Könnens. Es scheint, daß sein Interesse an der Lithographie geringer ward, da er das einmal Erreichte nicht mehr zu überbieten hoffte. Die Blätter der folgenden Zeit tragen den Charakter von Gelegenheitsarbeiten. Die Illustrationen zu Clémenceaus „Au pied du Sinai" sind nur mit halber Kraft gezeichnet. Ein neues Yvette Guilbert-Album, eine Reihe neuer Schauspielerporträts setzen früher begonnene Folgen fort, und erst die Entdeckung des Rennplatzes und des Tieres überhaupt gab dem Zeichner neuen Antrieb.

Für die dekadente Eleganz des überzüchteten Rennpferdes hat niemand die gleiche Empfindung besessen wie Toulouse-Lautrec, und seine Fähigkeit, eine bewegte Erscheinung mit blitzartiger Treffsicherheit in wenigen charak-



Henri de Toulouse-Lautrec, Einladungskarte, 1900
D. 326 Lithographie 265×205

teristischen Linien einzufangen, fand auf dem Rasenplatz mehr noch als in Theater und Variété Gelegenheit, sich zu bewähren. Die geplante Folge von Rennbildern kam nicht zustande. Dafür zeichnete Lautrec im Jahre 1899 die Illustrationen zu Jules Renards „Histoire Naturelle“, in denen er sein Auge und seine Hand an den verschiedensten Gattungen der Tiere erprobte, die niemals witziger und charakteristischer zugleich verbildlicht wurden als in

diesen Steinzeichnungen, die vom Frosch bis zum Esel, von der Spinne bis zum Adler alle Arten des Tierreiches durchmessen.

In den letzten zwei Jahren seines Lebens hat Lautrec nur wenige Lithographien geschaffen. Sein Werk war abgeschlossen. Es war ihm nicht gegeben, lange zu verweilen. Wo er begann, war er rasch auch am Ende, da er die Fähigkeit besaß, mit sicherem Griff das Letzte zu erfassen. In wenigen Jahren wurde die Bahn eines langen Lebens durchlaufen. In einem einzigen Jahrzehnt ist ein Werk entstanden, in dem zum letzten Male und in seiner reinsten Form der Geist des scheidenden Jahrhunderts sich zu künstlerischem Ausdruck verklärte.



Henri de Toulouse-Lautrec, Hund und Papagei, 1899
D. 277 Lithographie 305×262

Die Niederlande und Skandinavien



Jakob Maris, Die Brücke
Z. 4 Radierung 84×199

HOLLAND



ie Neubegründung der holländischen Malerei im 19. Jahrhundert vollzog sich in engem Anschluß an die intime Landschaft der Meister von Barbizon, die ihrerseits nicht wenig den großen Vorläufern der Malerei des alten Holland dankten. So knüpften die Holländer, die in Frankreich die Schüler Rousseaus und Millets wurden, auf fremdem Boden an die Tradition der eigenen Heimat an, und sie hatten ein Recht, sich als die Erben Ruysdaels und Rembrandts zu fühlen.

Nur der älteste unter den Meistern der neuen Landschaftsmalerei, der in seiner Kunst als der jüngste erscheint, entfremdete sich ganz der Heimat, um den Hauptteil seines Lebens in Frankreich zu verbringen. Joan Barthold Jongkind war als Schüler Eugène Isabeys auf die Beobachtung atmosphärischer Erscheinungen hingewiesen worden und hatte auf eigenen Wegen eine Kunst der Landschaftsdarstellung entwickelt, die in ihren Absichten und Mitteln merkwürdig derjenigen entgegenkam, die erst im Kreise der von Manet angeregten jüngeren Künstler langsam sich durchsetzen sollte. Es war kein Wunder, daß Jongkind zu seinen Lebzeiten wenig Verständnis fand. Erst nach seinem Tode entdeckte man den kühnen und merkwürdigen Vorläufer

einer Kunst, die er selbst kaum zu fördern vermochte, weil sein Schaffen fast in der Verborgenheit sich vollzog.

Schon in den fünfziger Jahren hatte Jongkind sich gelegentlich in der Radierung versucht, im Jahre 1862 ließ er ein Heft mit sechs Darstellungen holländischer Motive erscheinen, und in den Bänden der „Eaux-fortes modernes", die Cadart herausgab, wurden einige seiner besten Arbeiten veröffentlicht. Aber Verständnis scheinen auch bei den Künstlern seiner Zeit diese seltsam fortschrittlichen Blätter, deren Technik erst in viel späteren Radierungen Guillaumins wieder aufgenommen wurde, kaum gefunden zu haben.

Jongkind zeichnet auf der Platte mit ganz leichten, offenen, scheinbar frei kritzelnden Strichen. Er will nicht die feste Form geben, sondern das bewegliche Leben einer von strahlendem Licht durchfluteten Atmosphäre. Er wagt, mit dem reinen Material geätzter Striche das Schwierigste darzustellen, die Erscheinung der Sonne selbst, die über dem Wasser emporsteigt, und in einer nervös suggestiven Handschrift gelingt ihm das Wunder der Verwandlung des weißen Papiers in eine leuchtende Fläche.

Jongkinds Radierungen stellen eine in hohem Maße persönliche Leistung dar. Sie sind zu verstehen im Zusammenhang der zur gleichen Zeit in Frankreich einsetzenden Bestrebungen, die auf die Darstellung von Licht, Luft und bewegtem Leben abzielen, denn auf diesen Elementen baut sich die Wirkung der Radierungen des Holländers auf. Aber seine Mittel sind selbständig gefunden, und seine Motive, die am liebsten holländische Flachlandschaften oder das Meer mit großen Segelbooten darstellen, verraten eine unbeeinflußte Naturauffassung.

Vielleicht war gerade die allzu betonte Selbständigkeit Jongkinds Verhängnis. Er war doch nicht stark genug, ganz aus Eigenem eine neue Kunst zu begründen, und erst in der Berührung mit Gleichgesinnten, Mitstrebenden hätte er Kraft finden können, die starken Ansätze zu freier Entfaltung zu bringen.

Den holländischen Künstlern, die nach ihm kamen, hat Jongkind nichts zu geben vermocht. Sie wußten kaum etwas von dem einsamen Lichtsucher, sie blieben in dem Dunkel befangen, das über der Landschaft von Barbizon lag, und das sie in den Bildern der alten Meister bewunderten. Jongkind war im Jahre 1846 nach Paris gekommen, als Manet noch im Knabenalter stand. Als Jakob Maris im Jahre 1865 die französische Hauptstadt aufsuchte, waren die entscheidenden Schritte auf dem Wege der neuen Lichtmalerei



Barthold Jongkind, Schlittschuhläufer, 1862
D. 8 Radierung 223×313

schon getan, aber er wie seine Genossen hielt den Blick auf Barbizon gerichtet, dessen Lehre überall da zuerst aufgenommen werden mußte, wo eine neue Landschaftsmalerei entstehen sollte.

Millets ernste und strenge Kunst bewirkte an vielen Stellen Befreiung aus der falschen Romantik und dem hohlen Pathos einer akademisch routinierten Historienmalerei. Das von jeder Generation neu verstandene Stichwort der Rückkehr zur Natur gewann den Sinn einer Abkehr von der Stadt und einer Einkehr zu dem scheinbar natürlicheren Dasein der Landbevölkerung, um endlich die Wendung zur Armeleutemalerei zu nehmen. Jozef Israels gehörte noch zu der ersten Generation der legitimen Nachfolger Millets, und er glich ihm in der echten und reinen Gesinnung. Er sah die einfache, ausdrucksstarke Gebärde im Leben der Landarbeiter und Fischer der holländischen Küste. Er fand den großen, sprechenden Kontur einer Bewegung, den er durch die Kontraste klar und übersichtlich verteilter Massen von Licht und Schatten in Wirkung setzte. Israels' Helldunkel, das sich bewußt von Rembrandt herleitet, ist nicht so sehr aus der natürlichen Situation gewonnen, als aus einer



Jozef Israels, Bauernstube, 1873
H. 7 Radierung 100×150

vorbedachten Gestaltungs- und Stimmungsabsicht hervorgegangen. Es liegt etwas Dumpfes, Lastendes, etwas beinahe Kummervolles über Israels' Menschen, und diese brütende Schwermut, die in den gebundenen Konturen zum Ausdruck gelangt, findet ihr Gleichnis in dem schweigenden Dunkel der niedrigen Zimmer, das nur von spärlichen Lichtstrahlen erhellt wird, wie in der gleichmäßig trüben Atmosphäre sonnenloser Tage, die alle Farben in ein einförmiges Grau bettet.

Der Kunst Israels' war das Schwarz-Weiß ein angemesseneres Ausdrucksmittel als die Malerei. Auch in der Farbe suchte er vor allem den Ton und das Helldunkel, und da sein Gestaltungsvermögen mit der menschlichen Reinheit der Empfindung und der Stärke der Vision nicht Schritt zu halten vermochte, sind die kleinen und äußerlich anspruchslosen Radierungen die vollkommensten Schöpfungen seiner Kunst geblieben. Im Anfang der siebziger Jahre hat Israels zuerst gelegentlich sich auf der Kupferplatte versucht. Er hat mit einfachen, oft ungeschickt scheinenden Linien die Konturen seiner Gestalten gezeichnet und die Fläche mit einem zufällig regellosen Nadelwerk gefüllt, das sich zu Andeutungen von Form in halb durchsichtigen und bis



Antonj Mauve, Treck
Z. 12 Radierung 130×194

zum Schwarz sich vertiefenden Schattenlagen verdichtet. Das Gegenständliche wird sichtbar, aber es löst sich zugleich in ein Stimmunghaftes, die Menschen scheinen in der stummen Resignation hoffnungslosen Wartens befangen.

Die kleinen Radierungen der siebziger Jahre, in denen einige der eigensten Bilderfindungen des Meisters ihre bleibende Form erhielten, wurden von den größeren Platten, die in den achtziger Jahren entstanden sind, nicht übertroffen. Israels' Gestaltungskraft war den äußerlich anspruchsvolleren Aufgaben nicht gewachsen, die Linie verliert an Ausdrucksfähigkeit, das Schwarz-Weiß an Konzentration, und es gelingt nicht, das zufällige Motiv zu allgemeiner Bedeutung zu steigern.

Obwohl Israels während zweier Jahrzehnte nicht mehr als siebenunddreißig Radierungen geschaffen hat, die alle als Gelegenheitsarbeiten entstanden, gibt sein graphisches Werk doch, gleich dem Millets, eine zureichende und vielleicht die reinste Vorstellung seiner immer in engem Kreise befangenen Kunst. Das gleiche gilt von der noch spärlicheren graphischen Produktion der Maris und Mauve, deren liebenswürdig bescheidenes Talent in dem

anspruchslosen Format und den wenigen Proben ihrer Radierkunst am sympathischsten sich äußert.

Matthijs Maris, der von drei Malerbrüdern der berühmteste wurde, teilte mit Israels die Bewunderung für Millet, der er in einer großen Radierung nach dem Bilde des Sämannes Ausdruck gab. Das Blatt, auf das der Künstler monatelange Arbeit verwendete, um in engmaschigstem Netzwerk mit der kalten Nadel fast die Wirkung der Schabkunst zu erzielen, ist mehr als nur eine Reproduktion, da es an Innigkeit der Empfindung die Vorlage übertrifft, die es mehr nachdichtet als eigentlich kopiert. Aber zugleich wird die herbere Form Millets in eine mildere Sentimentalität abgewandelt, die immer die besondere Note der Kunst Matthijs Maris' geblieben ist. Matthijs Maris war von früh an einem Hang zum Mystizismus ergeben, und er fand in England, wo die Kunst der Präraffaeliten mit der Philosophie Swinburnes eine romantische Verbindung eingegangen war, Anregung und gleichgestimmte Seelen. Seine Phantasie ließ Waldesdickicht zu unentwirrbarem Liniengestrüpp sich verweben, und aus den dunklen Massen vielfach sich überkreuzender Striche, die sich zu geschlossenem Schattengebilde auftürmen,



Matthijs Maris, Märchenprinzessin
Z. 3 Radierung 145×106

lösen sich traumhaft undeutlich die Züge ekstatisch geisternder Märchenprinzessinnen.

Matthijs Maris hat sein Leben in England verbracht, und er genießt in dem Lande Blakes und Palmers eher Heimatrecht als in Holland, wo sein Bruder Jakob Maris eine bodenständig sachliche, klare, ein wenig trockene Landschaftskunst pflegte. Jakob Maris war keine stark ausgesprochene Persönlichkeit. Er zog den Hauptteil seiner Wirkung aus dem dankbaren Motiv, das er nicht zusammenfassend gestaltete, sondern in vielen, gelegentlich zu vielen Einzelheiten nachschrieb.

Antonj Mauve, der ihm in der Gesinnung verwandt ist, übertrifft ihn an malerischer Gestaltungskraft. Er verstand es besser, die melancholischen Stimmungen nebelschwerer Vorfrühlingstage melodienhaft klingen zu machen. Von Daubigny scheinen die neuen Interpreten der holländischen Landschaft die stärkste Anregung empfangen zu haben. Aber seine vergleichsweise klare Form wird unter trüben Schatten verschleiert, und es ist allen diesen Künstlern gemeinsam, wie die Linie in Netzen die Fläche überspinnt, um aus dem An- und Abschwellen des Tones das Gegenständliche sich lösen und das Gleichnis des Raumes erstehen zu lassen.

Die Vorliebe für düstere, gehaltene Stimmungen, aus der erst Van Gogh, der als Schüler Mauves begann, die holländische Kunst herausführen sollte, ist für die Generation von 1880 charakteristisch. Van Gogh hat in seiner Nuener Zeit ein paar dunkle Lithographien gezeichnet, in denen er mit überlegener Anschauung die Motive aus dem bäuerlichen Leben zu ausdrucksvollen Symbolen einer starken Menschlichkeit steigerte. Zur Radierung hat er nur ein einziges Mal und erst in seinem Todesjahre gegriffen, als er das Bildnis des befreundeten Arztes, Dr. Gachet, der selbst in der Technik dilettierte und den Maler zu dem Versuch anregte, in starken Zügen, die an die Handschrift seiner großen Rohrfederzeichnungen erinnern, auf die Kupferplatte übertrug. Zwei Generationen scheinen in wenigen Jahren übersprungen. Im Bilde hat sich der vereinheitlichende Ton in die reine Farbe gewandelt, und im Schwarz-Weiß gliedert eine klare und offene Linie die Fläche, ohne mit Schatten zu modellieren oder einen Raum zu tiefen, und allein die Abgrenzung von Flecken reinen Weiß läßt das Gleichnis der Leuchtkraft starker Farben entstehen.

Die eine Radierung Van Goghs steht weithin für sich in der Geschichte der holländischen Graphik, wie die Gestalt des Malers, dessen Kunst erst lange



Vincent van Gogh, Dr. Gachet, 1890
Radierung 180×150

nach seinem Tode entdeckt wurde, heimatlos erscheint in einer Geschichte der holländischen Malerei. Beide Begriffe, Malerei und Graphik, die im Schaffen der Israels, Maris, Mauve eng beieinander liegen, scheiden sich nicht zum Glück in einer nach der Schaffenszeit dieser älteren Meister einsetzenden breiten Tätigkeit spezialistisch gebildeter Radierer. Philipp Zilcken, der als ihr Vorläufer gelten kann, gehörte noch der Generation der Maris an und wirkte ähnlich wie Bracquemond in Frankreich mehr durch Anregung und

technische Unterstützung als durch die eigene Produktion, die trotz der großen Zahl seiner Platten selbst hinter den nicht eben bedeutenden Leistungen Jakob Maris' zurückbleibt. In Charles Storm van's Gravesande erwuchs ein Fanatiker der Radierung, der in hunderten von Platten alle landschaftlichen Motive von der Nordsee über die Alpen bis nach Italien mit stets gleichbleibendem, ausdruckslos fahrigem Strich nachschrieb. Ihm zuerst wird die Radierung Selbstzweck, indem keine malerische Anschauung seiner oberflächlichen Handschrift Haltung und Zusammenhang gibt. Die wenigen kleinen Platten, auf denen Willem Mesdag Skizzen von Segelschiffen auf hoher See in Ätzung übersetzte, bedeuten mehr als die effektvollen Kurven, mit denen Storm die Bewegung des Wassers anzudeuten sich bemühte, und die gelegentlich gewaltsame Wirkung des Grates täuscht nicht über die Trivialität einer farblosen Naturanschauung, die vergeblich durch die Fülle der Motive eine innere Leere zu verdecken sich bemüht.

Auch Marius Bauer suchte seine Effekte allein im Motiv, und es gelang



Hendrik Willem Mesdag, Segelboote
Radierung 163×215

ihm, interessant zu erscheinen, da er seine Vorbilder der Zauberwelt Indiens entnahm. In einem andeutenden Ungefähr, das von fern an Forains ausfahrende Linie erinnert, wird der Anschein des märchenhaft Unwirklichen gesucht, und der Gegensatz riesenhoher Architekturkulissen und kleiner wimmelnder Menschenhaufen, der in gleichbleibender Manier sich wiederholt, erhöht den billigen Effekt einer Kunst, die eine vage romantische Sehnsucht nach orientalicher Exotik mühelos befriedigt, indem sie mit spielerisch zusammengestellten Motiven einer außereuropäischen Wirklichkeit Phantastik vortäuscht, die mit echter künstlerischer Phantasie kaum etwas gemein hat.

Im Gegensatz zu Marius Bauer suchte Pieter Dupont, der in hart durchgebildeten Pferdedarstellungen die Kunst Dürers zu erneuen glaubte, seine Motive in den Straßen seiner Heimat. Es lag in der Konsequenz seiner Manier, daß er von der Radierung zur Grabstichelarbeit überging, da seine scharf modellierenden, eng gezogenen Kurven mehr von einem Goldschmied als von einem Maler erfunden zu sein scheinen. Der Kupferstecher Dupont steht ebenso außerhalb der allgemeinen künstlerischen Tradition wie der Bildniszeichner Jan Veth, der, mit einem scharfen Blick für das Detail begabt, die Porträts vieler berühmter Zeitgenossen mit harter Kreide oder mit der Feder auf den Stein gezeichnet hat. Veth vereinigt ein scharfes Auge mit einer sicheren Hand, und es ehrt ihn, der als Kunstforscher Rembrandt seine ganze Liebe schenkte, daß er als Zeichner den Umfang seines Talentes abzuschätzen verstand und, anstatt leichtfertig Genialität vorzutäuschen, sich in fast pedantischer Trockenheit mit einem sauber das Einzelne nachbildenden Strich begnügte.



Pieter Dupont, Arbeitspferde
Radierung 112×275



Félicien Rops, Die Abgesandte des Teufels
R. 561 Radierung 143×210

BELGIEN



er Ruhm der neueren Graphik Belgiens ist im wesentlichen auf der Popularität der Kunst Félicien Rops' begründet, dessen literarisch zugespitzte Pikanterien weit über die Kreise eines kunstliebenden Sammlertums hinaus eine dankbare Anhängerschaft fanden. Rops gehört zu den innerlich richtungslosen Talenten, die einer eingeborenen zeichnerischen Begabung von außen her ständig neue Nahrung zuzuführen gezwungen sind, weil ihnen die eigentlich künstlerischen Probleme nicht zum Inhalt ihres Schaffens wurden.

Rops' künstlerische Laufbahn setzte ein mit einer Reihe lithographischer Karikaturen größtenteils politischen Inhalts, die er in den fünfziger Jahren zuerst in dem Studentenblatt „Le Crocodile" und seit 1856 in der satirischen Zeitschrift „Uylenspiegel" veröffentlichte. Die Abhängigkeit von dem Vorbilde der französischen Karikatur, deren Tradition zu jener Zeit im Charivari

noch lebendig war, ist offenkundig. Es wäre falsch, auf ein besonderes Beispiel, etwa auf Daumier, hinzuweisen, der damals seine kühnen, ganz frei hingeschriebenen Kreidezeichnungen veröffentlichte. Rops tritt als ein bescheidenes, aber selbständiges Glied in die große Familie der französischen Karikaturisten, deren bedeutendsten Meistern er sich allerdings nicht vergleichen kann. Die Grundlage einer Ropsschen Zeichnung ist immer eine beinahe banale Naturaufnahme, die erst nachträglich durch gewaltsame Übertreibung einzelner Züge und bewußte Stilisierung künstlich interessant gemacht wird. Eine Persönlichkeit wird nicht aus der Gesamtanschauung ihrer Erscheinung als Charakter erfaßt, wie es im Wesen der echten Karikatur liegt, es wird nicht durch eine intuitive Kraft gleichsam der Kern des Menschen bloßgelegt, vielmehr nur über seine äußere Gestalt mehr oder minder boshaft gewitzelt.

Gleich dem karikierten Porträt liegt der politischen Satire nicht so sehr eine künstlerische Vision als eine ins Gegenständliche übersetzte literarische Idee zugrunde. Schon hier wird der stets gleichbleibende illustrative Charakter der Ropsschen Kunst deutlich erkennbar, der immer der reale Gegenstand wichtiger blieb als seine bildmäßige Gestaltung. Rops ersinnt, anstatt mit dem Stifte selbst zu dichten, merkwürdige und für die literarische Ausdeutung ergiebige Situationen, die er so nachzeichnet, als wären sie in der Wirklichkeit geschaut. Es entsteht die Zwittergattung einer realistisch gestalteten Irrealität, die mehr symbolhaft als suggestiv wirkt, weil nicht so sehr die Form spricht als ihre inhaltliche Bedeutung.

Rops' Lithographien, in denen die zeichnerischen Fähigkeiten eines nicht gewöhnlichen Talentes noch vergleichsweise rein und unverdorben sich äußern, haben weniger Verbreitung gefunden als die Radierungen, die zu vielen Hunderten seit dem Ende der fünfziger Jahre entstanden. Es ist nicht nötig, auf das genugsam bekannte Stoffgebiet im einzelnen hinzuweisen, dem Rops in erster Reihe seine weitreichende Popularität verdankte. Er hat keineswegs ausschließlich Erotica gezeichnet, und seine Verehrer lieben es, auf diese Tatsache hinzuweisen. Aber er hat immer um des Gegenstandes willen gezeichnet, und nicht so sehr seine künstlerischen als seine menschlichen Neigungen verwiesen ihn doch zu allen Zeiten immer auf das eine Thema, das ihm das wichtigste gewesen ist. Ihn lockt nicht die Freude des Künstlers, sondern eine unbezähmbare Lüsternheit zur Darstellung weiblicher Nuditäten. Er zeichnet nicht das nackte, sondern das ausgezogene, und lieber noch das nicht ganz, aber um so unanständiger entkleidete Modell, das sich anbietet, indem

es sich entblößt. Rops war unermüdlich im Erfinden immer neuer gewagter Situationen. Alle Symbolik diente ihm zum Hinweis auf den einen Sexualtrieb, in dessen Dienst er seine Kunst stellte. Er hat nicht wie andere Künstler gelegentlich ein erotisches Blatt, sondern er hat nur gelegentlich ein nicht erotisches gezeichnet, und er versteht es, unanständig zu wirken, auch wo er von einer Frau nicht mehr zeigt als ihr Gesicht.



Félicien Rops, „Poesie“, 1857
R. 95 Lithographie 280×195

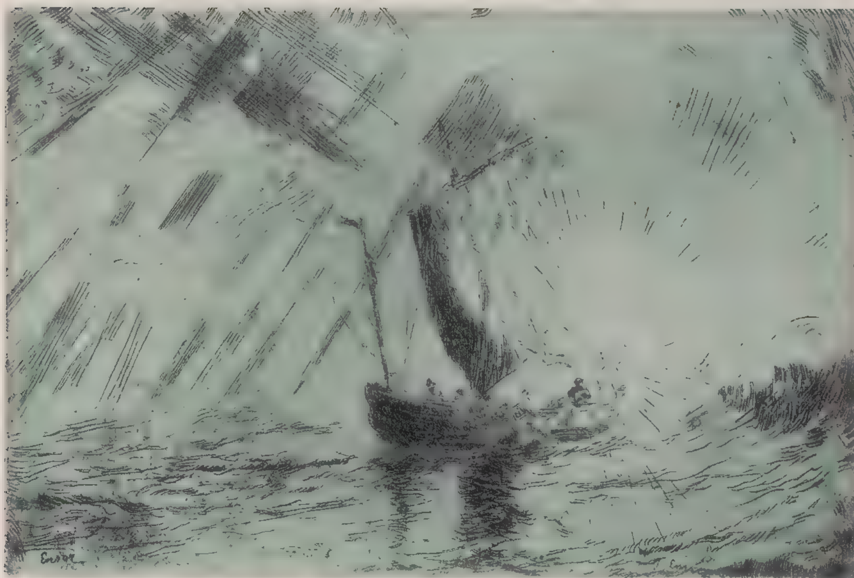
Wie die Erotik seit alters dazu neigt, sich mit der Mystik zu verschwistern, so hat auch Rops, der in der Literatur seines Faches bewandert war, gern seiner Venus den Satan gesellt. Er glaubte, in Phantastik zu schwelgen, wenn er statt des Erlösers ein nacktes Weib am Kreuze erscheinen ließ, oder wenn er ein hohläugiges Gerippe in ein Dirnengewand kleidete und mit Hexenattributen, Särgen und Teufeln ein verfängliches Spiel trieb. Aber immer blieb seine Phantasie in gedanklichen Vorstellungen befangen, und er bewies seine künstlerische Armut, indem er den Reichtum nur im gegenständlich Interessanten suchte und anstatt auf das Auge des Beschauers auf leichter zu befriedigende Instinkte eine billige Wirkung übte.

Über das rein Stoffliche hinaus vermag ein Blatt von Rops als Zeichnung kaum zu fesseln. Sein Strich ist gleichgültig, und die Radierung ist ihm nichts anderes als ein Reproduktionsverfahren, ihr einziger Sinn die möglichst vollkommene Wiedergabe einer mit der Feder oder in Aquarelltechnik hergestellten Vorlage. Es ist charakteristisch, daß Rops' Interesse sich sowohl nach der Seite des Inhaltlichen wie nach der des Technischen von dem eigentlichen Zentrum der Kunst entfernte, daß diese beiden, nicht wesenhaften, sondern dienenden Elemente seine Hauptkraft in Anspruch nahmen.

Rops hat wie kaum ein anderer in den verschiedensten Techniken der Radierung experimentiert, er hat alle Verfahren kombiniert, da er niemals aus dem Materiale selbst die reinen Wirkungen zu ziehen verstand, und er hat eine höchst peinliche Vermengung der photographischen Kupferätzung mit der eigenhändigen Bearbeitung der Platte als bedenkliche Neuerung in die Technik der Radierung eingeführt. Die Grenze zwischen eigener Handschrift und mechanischer Vervielfältigung schwindet in seinem Werke. Reine Ätzungen stehen neben Heliogravüren, die oft bis zur Unkenntlichkeit mit Aquatinta, Schabkunst und Vernis mou überarbeitet, bald nur leicht mit der Nadel nachgezeichnet sind, und sein Verleger Pellet vermehrte die Verwirrung, indem er häufig nochmals Reproduktionen anfertigen ließ, denen teils Zeichnungen, teils wiederum Radierungen als Vorlagen dienten.

Nicht nur dem Sammler, der gelegentlich noch der Täuschung durch gefälschte Unterschriften ausgesetzt ist, wird so die Freude an Rops' Radierungen verleidet, auch der Liebhaber wird abgestoßen durch den Charakter einer unreinlichen Vermengung von Reproduktion und Original. Rops springt unbedenklich von einer Technik zur anderen. Anstatt die verschiedenen Verfahren zu gemeinsamer Wirkung zu verarbeiten, benutzt er die Techniken nebeneinander, um den Eindruck des wechselnden Charakters verschiedener Farben zu erzeugen. Aber er glich mit all seinen Kunstgriffen und technischen Zauberkünsten mehr einem Alchymisten als einem Radierer, und wo er allein der geätzten Linie vertraute, erwies sich die Phantasielosigkeit eines nicht mehr als äußerlich geschickten Zeichners.

Rops hat in Armand Rassenfosse, der sein Freund wurde, und mit dem gemeinsam er in neuen Firnissen experimentierte, einen bis zur Nachahmung gelehrigen Schüler gefunden, der mit der Zeichenmanier und der Technik auch das Stoffgebiet seines Lehrmeisters übernahm und durch die Illustrationen zu Baudelaires „Fleurs du mal“ einen vergänglichen Ruhm erwarb,



James Ensor, Christus auf dem Meere, 1886
Radierung 153×230

ähnlich wie Rops mit den verbreiteten Blättern zu den „Diaboliques" von Barbey d' Aurévilly.

Die Kunst der Rops und Rassenfosse ist ebenso wie die Theos van Rysselberghe, der ohne eigentlich persönliche Note und mit bescheidenem Talent sich in dem Stoffgebiet der Pariser Malerei der neunziger Jahre bewegte, ihrem Wesen nach kaum als spezifisch belgisch oder wallonisch zu erklären. Dagegen scheint es, als sei dem flämischen Boden eher eine bestimmte Art zu eigen, denn obwohl James Ensor dem Blute nach so wenig reiner Flame war wie Rops Wallone, kann in seiner Kunst ein ebenso persönlicher wie zugleich national bedingter Zug gefunden werden, der sie mit der anderer Künstler flämischen Stammes verbindet.

Etwas von der Phantastik Hieronymus Boschs und von dem derben Humor Pieter Bruegels lebt in der Kunst der Flamen vom Ende des 19. Jahrhunderts, und Ensor ist bei aller Problematik eines merkwürdig komplexen Charakters der einzige seiner Generation, in dem sich eine ursprünglich künstlerische Anschauung mit einer originalen Handschrift und einer echten Phantasie verbindet. Er besitzt ein starkes Gefühl für die Reize der Landschaft,

die er in einem zarten und gleichförmigen Material mit feiner Empfindsamkeit gestaltet, und eng damit verbunden einen Hang zur Groteske, der ins Spukhafte umzuschlagen neigt.

Ensor ist mit jenem zweiten Gesichte begabt, das am hellen Mittag in den Dingen des Alltags eine unheimliche Lebendigkeit ahnt. Er kann ganz zarte Frühlingslandschaften zeichnen mit jungen Bäumen, die in einer durchsichtigen Atmosphäre zu schwimmen scheinen, und er kann ein paar Schiffe im Hafen so sehen, als seien sie traurig wie kranke oder wie gefesselte Menschen. Er zeichnet eine Wolke, ähnlich wie Van Gogh es zur gleichen Zeit tat, mit freien, beweglichen Strichen, daß es den Anschein hat, als sei sie ein lebendes Wesen, und er deutet mit Linien das Licht der aufgehenden Sonne über dem Meere, der Jongkind zuerst mit zeichnerischen Mitteln sich zu nahen gewagt hatte.

Es ist ein Zeichen starker Eigenart, wenn Ensor im Jahre 1868 einen Christus auf dem Meere nicht mehr in der barocken Bewegtheit Delacroix' und auch nicht in der absichtlichen Trivialtät des neuen Naturalismus gestaltete, sondern das Wunder der Legende in eine Erscheinung strahlenden Lichtes übersetzte. So entwickelte sich all seine Phantastik ursprünglich aus der Vision, seine Phantasiegebilde sind nicht erdacht, sie sind in wachen Träumen geschaut. Es scheint, als ängstige die Wirklichkeit den Menschen. Eine gotische Kathedrale zeugt um sich ein unheimlich wimmelndes Gedränge unübersehbar tausendköpfiger Menschenmassen, und eine Zwangsvorstellung nötigt den Künstler, jeden Kopf in den nahen Reihen als eine fratzenhafte Maske zu gestalten.

Das Jahr 1866, das Jahr des „Christus auf dem Meere“ und der „Kathedrale“, bezeichnet den Höhepunkt von Ensors Kunst. Seine Vorstellung haftet in der Folgezeit immer mehr am Einzelnen, und die Bruegelsche Kunstform der freien Flächenbesetzung und kleinfigurigen Erzählung wird allmählich in einen Stil übertragen, der dem Bilderbogenhaften nahekommt. Mehr und mehr gewinnt der gegenständliche Inhalt die Oberhand über die künstlerische Vision. Die Radierung nähert sich dem Charakter der Illustration. Aber auch jetzt noch unterscheidet sich eine Erfindung Ensors von einer Ropsschen Zeichnung durch die Priorität der sinnlichen Vorstellung vor dem literarischen Gehalt. Ihre wesentliche Bedeutung erschöpft sich nicht in den materiellen Zusammenhängen des dargestellten Ereignisses, und der Reiz ist nicht entschwunden, wenn das Blatt in allen seinen Teilen und den Hunderten von Details einmal abgelesen wurde.



Emile Claus, Weidende Kühe
Lithographie 267×413

Es lebt auch noch in diesen späteren Radierungen Ensors, die während der neunziger Jahre entstanden, eine echte Phantastik, die nicht mit symbolischen, sondern mit rein anschaulichen Elementen arbeitet, und deren beste Eigenschaft ihre absichtslose Naivetät ist. Die vielen Einzelzüge ordnen sich künstlerisch einer eigentümlichen Gesamterscheinung ein, die zahllosen Köpfe gleichen einem bizarren Stickereimuster, das sich aus haarfeinen Linien zusammenflicht.

In Ensors eigenbrödlerischer Manier entsteht gleichsam durch Selbstzeugung das Groteske, das ein Jules de Bruycker durch äußere Stoffwahl und künstliche Verbiegung zu erzeugen sucht. Bruycker braucht Fabelwesen und alte Weiber in dunklen Gassen und merkwürdige Ereignisse, die er in bewußter Anlehnung an Bruegelsche Kompositionen mit vielem Aufwand an Einzelschilderung umständlich erzählt. Er drapiert sich altflämisch, aber seine Radierung gelangt nicht über den Reiz des Bizarren hinaus.

Auch Eugène Laermans betont mit Bewußtsein die Herkunft von Bruegel in dem drängenden Umriß seiner Bauerngestalten, die deutlich zugleich den Einfluß Millets verraten, der in der gesamten europäischen Kunst seit den achtziger Jahren sich auswirkt. In Belgien ist der Bildhauer Constantin Meunier der eigentliche Verwalter des Milletschen Erbes, dem in Holland Israels mit reinerer Hingebung sich weihte. Meunier versuchte in einem Denkmal der

Arbeit die monumentale Ausdrucksform des Industriezeitalters zu schaffen. Die lebensgroßen Arbeiterköpfe, die er in den neunziger Jahren lithographierte, verraten die Hand eines an dem klassischen Schönheitsideal geschulten Zeichners, der ein nach akademischer Schablone erfundenes Profil durch leichte Abwandlung der Linie zu einem typischen Charakterkopf zu steigern sich vergebens bemüht.

Eine reine Landschaftsmalerei hat im Gegensatz zu Holland, das sich auf diesem Gebiete einer starken Tradition bewußt war, in Belgien sich nicht entfaltet. Albert Baertson ist in die schweigsamen Gassen der altertümlichen Städte seiner Heimat verliebt, und er sucht in seinen Radierungen durch tiefe Schattenlagen künstlich Stimmungen einer schwermütigen Versunkenheit heraufzubeschwören, während Emile Claus als einziger die Wege der neuen Lichtmalerei Frankreichs nachzugehen sich bemühte und in zu groß geratenen Lithographien mit einer malerisch verunklärenden Kreidetechnik den Eindruck sonniger Vorfrühlingstage in die Sprache des Schwarz-Weiß übersetzte. Aber Claus ist doch nicht mehr als ein bescheidener Mitläufer, und es gelang ihm nicht, die graphische Form für die neue Freilichtlandschaft zu finden, die auch ihre französischen Urheber schuldig geblieben waren.



Marius Bauer, Orientalische Stadt
Radierung 115×165



Carl Larsson, Kinderbildnis
Radierung 140×188

SKANDINAVIEN



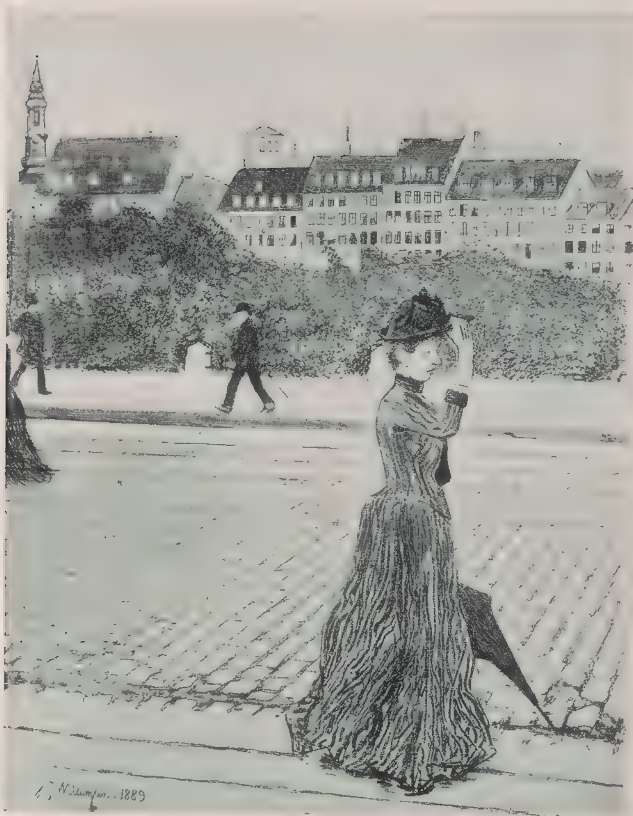
In Dänemark drohte die Radierung, die schon während der ersten Hälfte des Jahrhunderts von den Malern nur ausnahmsweise in mehr oder minder zufälligen Gelegenheitsarbeiten gepflegt worden war, nach der Jahrhundertmitte beinahe ganz zu versiegen. Carl Bloch ist der einzige unter den Meistern der jüngeren Generation, der sich mit einiger Liebe der Kunst des Kupferätzens widmete und ein umfängliches graphisches Werk hinterließ. Er hatte schon in den sechziger Jahren mit ein paar Blättern die Technik erprobt und hat in den achtziger Jahren mehr als siebzig Platten radiert. Er war am wenigsten glücklich, wenn er in religiösen Darstellungen mit einer seichten Sentimentalität seinem bewunderten Vorbilde Rembrandt sich zu nähern glaubte. Seiner bescheidenen Kunst gelang besser eine naive Genredarstellung,

ein intimes Porträt, eine stille Landschaft, deren zarte Stimmung dem allgemeinen Charakter der dänischen Kunst zu entsprechen scheint. Blochs Blätter sind mit eingehender Liebe für das Detail sauber radiert, sie wahren die Haltung einer ernsthaft unaufdringlichen Sachlichkeit, die sie der guten Tradition der altdänischen Malerei verbindet.

Im Gegensatz zu der stillen Einfachheit des im engen Kreise befangenen Künstlers schrieb Peter Severin Kröyer, der in Paris ein Schüler Bonnats wurde, in seinen Bildnisradierungen, die hauptsächlich während der neunziger Jahre entstanden sind, einen flotten aber etwas leichtfertigen Strich. Die Trivialität seiner Naturanschauung offenbart sich leicht, gleichgültig, ob er einmal in der Durchführung weiter geht bis zum vollen, bildmäßigen Eindruck, oder ob er, wie gewöhnlich, sich mit rascher, skizzenhafter Anlage begnügt.

Die Verbindung mit der heimischen Überlieferung wahrte im Gegensatz zu ihm noch in den achtziger Jahren Jens Frederik Willumsen, der mit intimen Genredarstellungen den Stil Carl Blochs fortsetzte, um schon im Jahre 1889 mit einer eigenartig stimmungsvollen Straßenszene den Klang der neuen Zeit zu finden. Willumsen hat als Radierer diese frühe Leistung nicht wieder übertroffen, wenn er später, in vielen Techniken und Stilarten experimentierend, Anregungen von den verschiedensten Seiten verarbeitete und Anschluß an die modernen Strömungen suchte, die ihn von der Malerei mehr und mehr in eine kunstgewerbliche Dekoration hineinführten. —

Für Schweden läßt sich die Geburtstunde der Radierung mit einer Jahreszahl belegen, da 1874 William Unger aus Wien nach Stockholm berufen wurde, um die Hauptbilder des Nationalmuseums zu vervielfältigen. Eine große Zahl schwedischer Maler ging damals bei ihm und seinen Gehilfen in die Lehre, um in der Folgezeit mit mehr oder minder Glück sich in der neuerlernten Technik zu versuchen. Der Meister, der allein der schwedischen Kunst Weltruf verschaffte, entwuchs schon in jungen Jahren der heimatlichen Schule. Anders Zorn hat sein Talent auf vielen Reisen, die ihn durch Frankreich und Spanien, Italien und England führten, gebildet. Er lernte zwar die Technik des Radierens in London von seinem Landsmann Axel Hermann Hägg, der zu den Schülern Ungers gehört hatte, aber künstlerisch stand er in dieser Zeit — es waren die ersten achtziger Jahre — mehr unter dem Einfluß des Deutsch-Engländers Herkomer und des Anglo-Franzosen Tissot, die beide damals zu den Berühmtheiten Londons zählten. In der Wahl seiner anmutvollen



Jens Ferdinand Willumsen, Straße, 1889
Radierung 335×265

weiblichen Modelle wie in der glatten Eleganz und der süßlichen Sentimentalität geht Zorn mit leichter Anpassungsgabe in seinen frühesten Radierungen auf den Ton ein, der in England ein williges und dankbares Publikum fand.

Die Frühreife eines erstaunlich leicht begabten Talentes gibt sich in den Arbeiten des Dreiundzwanzigjährigen kund, in denen auch die charakteristische Handschrift sich bereits auszuprägen beginnt, die für das gesamte spätere Werk des Radierers bestimmend werden sollte. Zorn war in Paris mit den Werken der neuen Lichtmalerei in Berührung gekommen, und es scheint, daß weniger die strenge Kunst Manets als die leichte und gefällige Manier Albert Besnards nachhaltigen Eindruck auf ihn geübt hat. Besnard besaß die



Anders Zorn, Badende, 1907
D. 212 Radierung 197×115

geschmeidige, äußerliche Eleganz, in der Zorn ihn sehr bald noch übertreffen sollte. Von Besnard konnte er die Virtuosität eines frei über die Form hingeführten Striches erlernen, mit dem er in Zukunft selbst seine blendenden Effekte erzielte.

So viele Einflüsse Zorn in seinen jungen Jahren aufgenommen hat, — auch Whistler wirkte nachdrücklich durch seine Art der Porträtauffassung — er verarbeitete alle fremden Elemente mit rascher Geschicklichkeit zu einem eigenen Stil, der wesentlich allerdings eine Handschrift ist. Bereits in seinem vierundzwanzigsten Jahre ist seine Radiertechnik endgültig festgelegt. Er hat den offenen, wie mit der Schreibfeder gezogenen Strich gefunden, der über die Form scheinbar unbekümmert hingleitet, und der Neunundzwanzigjährige porträtierte sich selbst in einem dämmernden Helldunkel, das in dem Auf und Nieder stark belichteter und in tiefen Schatten versunkener Flächen ohne die Mittel plastischer Modellierung die Erscheinung im Raume entstehen läßt.

Zorns Technik ist aus der Konsequenz der impressionistischen Lehre erwachsen. Sie wahrt die Fläche, sie erkennt die überlegene Macht des Lichtes, und sie gibt die Suggestion lebendiger Beweglichkeit. Zorn spielt das Instrument, das er sich gebildet hat, mit einer unübertroffenen Virtuosität. Er braucht nichts als die reine, geätzte Linie, die er in nur wenig unterschiedenen Stärkegraden verwendet, und er verschmäht es, die klare Durchsichtigkeit seiner Faktur durch Tonlagen oder Kaltnadelarbeit nachträglich zu beschweren.



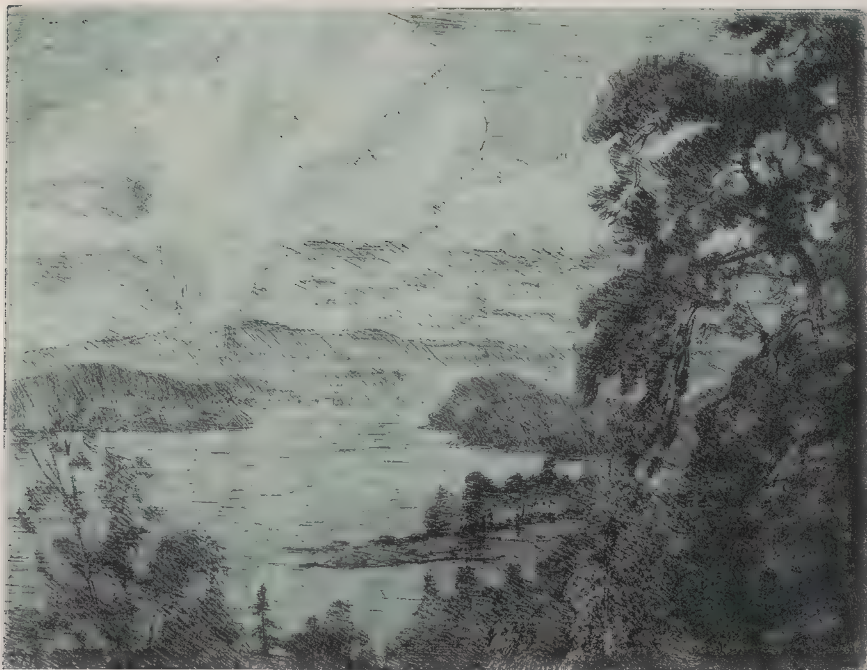
Anders Zorn, Rosita Mauri, 1889
D. 34 Radierung 222×158

Seitdem Zorn vollkommen Herr seiner Ausdrucksmittel geworden ist, hat er es verstanden, seine Fertigkeit mit immer gleichbleibendem Geschmack zu verwenden. Er hat eine große Zahl von Porträts radiert, er hat seine schwedischen Modelle in ihrer bunten Volkstracht oder nackt am felsigen Ufer des Meeres gezeichnet, aber er hat nicht eigentlich als Schaffender durch

eine starke, eigene Vision den Schatz der Sichtbarkeit vermehrt. Der Reiz seiner Arbeit erschöpft sich im Motiv und in der Mache. Seine Porträts interessieren als Abbilder der dargestellten Menschen, seine Badenden als Aufnahmen wohlgestalteter Mädchenakte. Darüber hinaus schmeichelt dem Auge ein eleganter und geschmeidiger Strich, aber es packt den Beschauer nicht die Mitteilung eines starken Erlebnisses, die nur von einem Künstler ausgeht, der selbst von der Welt der Erscheinungen heftig ergriffen wurde.

So kommt es, daß die Menge von Zorns Radierungen bei aller Brillanz des einzelnen Blattes im letzten Grunde einförmig wirkt. Es war in dem berühmten Porträt der Tänzerin Rosita Mauri, die auch Manet als Modell gedient hat, bereits das ganze Feuerwerk einer bravourösen Technik entfaltet, das Zorn in keiner seiner späteren Leistungen überbot, und das zu erreichen immer sein Ehrgeiz geblieben ist. Durch dreißig Jahre hielt er an einer Manier fest, die bei ihrem ersten Erscheinen durch ihre Neuheit wie durch ihre sichere Eigenart blendete, die in ihrer stereotypen Wiederholung aber an ursprünglicher Wirkung einbüßen mußte. Es folgte der schnell erreichten Höhe des Könnens nicht ein Abstieg, denn die badendeu Mädchen, die der Fünfzigjährige zeichnete, stehen genau so leicht und sicher vor der hell beleuchteten Fläche des Wassers wie die Akte des Dreißigjährigen. Es wäre darum falsch, von einem Niedergang zu sprechen. Aber es prägt sich in dem Werke des Mannes, dessen Leben bis an die Schwelle des Greisenalters reichte, nicht das Reifen einer Persönlichkeit aus, und es spiegelt sich in ihm nicht der Wandel einer Zeit. Zorns Kunst erstarrte zu einer Geste, und der Sechzigjährige hat nichts dem hinzugefügt, was schon der Dreißigjährige vermochte.

Im Gegensatz zu Zorn, der von einem deutschen Vater stammte und als Künstler mehr einer internationalen Gemeinschaft des Reichtums und der Eleganz auf zwei Kontinenten als seiner engeren schwedischen Heimat gehörte, verbrachte Carl Larsson sein Leben ganz in nationaler Gebundenheit, fühlte sich als der Erbe einer altertümlich naiven Bauernmalerei seines Landes und setzte dem modischen Stil der neuen malerischen Kultur, dem Zorn sich ergeben hatte, eine einseitig gebundene Linienmanier entgegen. Larsson ist seiner Natur nach Zeichner. Seine Gestalten leben allein von dem Umriß, den er mit einförmigen Schraffierungen oder einer gleichmäßig deckenden Farbschicht füllt. Die Linie ist das eigentliche Element seiner Kunst. Sie wird selbständig in einem Schnörkel, der zu ornamentaler Stilisierung drängt und in einer dekorativen Flächenfüllung das letzte Ziel findet.



Erik Werenskiold, Fjordlandschaft
Radierung 240×315

Larsson hatte den ersten Unterricht in der Kunst des Radierens bei Leopold Löwenstam empfangen, der mit William Unger zusammen nach Stockholm gekommen war, aber erst bei einem späteren Aufenthalt in Paris im Ausgang der achtziger Jahre begann er ernsthaft sich der Technik zuzuwenden und wurde im Jahre 1895 durch Axel Tallberg, der an der Kunstakademie in Stockholm eine Radierschule eröffnet hatte, zu eifrigerer Tätigkeit angeregt.

Die Radierung ist für Larsson immer im wesentlichen Mittel der Reproduktion geblieben. Er wollte in der Ätzung den einfachen, klaren Strich seiner Federzeichnung wiedergeben, mit dem er die schlanken Akte jugendlicher Mädchen in knappen Konturlinien umzog. Die Tendenz seiner Kunst ist dem Illustrativen zugewandt. Larsson hat viele Bücher mit Zeichnungen geschmückt, und auch seine eigenen Erfindungen leben im wesentlichen von dem sachlichen Gehalt ihrer inhaltlichen Bedeutung. Er zeichnete aus Liebe zum Modell, das er gern dem engen Kreise seiner Familie entnahm. Sein

Haus mit seinen Bewohnern wurde zum Thema einer Lithographienfolge, in der der Künstler sein intimstes Ich zu geben meinte, da er zeichnerisch verewigte, was ihm menschlich nahestand.

Der illustrative Charakter von Larssons Kunst verschärft sich in seinen Farbenlithographien zu der äußerlichen Grellheit des Bilderbogens. Wie seine Radierungen Federzeichnungen, so reproduzieren diese Lithographien Aquarelle. Eine Reihe verschiedener Farbplatten dient dazu, die festen Konturen der Strichzeichnung gleichmäßig zu kolorieren. Larsson glaubte in solchen Drucken den Wirkungen japanischer Farbenholzschnitte, die er aufs höchste bewunderte, nahezukommen, aber in der linearen Abstraktheit seiner Zeichnung blieb er von dem eleganten Fluß des Konturs ebenso wie in der harten Farbe von dem geschmackvollen Kolorismus der Japaner weit entfernt.

Am spätesten von den skandinavischen Ländern entwickelte Norwegen eine bodenständige Kunst. Von den Meistern, die hier in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine eigene Malerschule begründeten, fand kaum einer Gelegenheit, sich in den graphischen Techniken zu versuchen. Allein Erik Werenskiold, der in seinen späteren Jahren entschlossen die Wendung zur Freilichtmalerei nahm, hat im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine Reihe schöner und klarer Radierungen geschaffen. Er hat die einfachen Motive nordischer Landschaft mit einem freien und leichten Strich in ein malerisch empfundenes Schwarz-Weiß übersetzt und seinen lichten Gemälden in der Radierung selbständig ein überzeugendes Gleichnis gefunden. Die Formen seiner Landschaft sind in einheitliche Luftschicht gebettet, und in Darstellungen nordischen Winters hat Werenskiold in einer fast schattenlosen Helligkeit den Ausdruck der eisklar kristallenen Kälte durchsichtiger Höhenluft gegeben.

Werenskiold entstammt künstlerisch dem weiteren Kreise des französischen Impressionismus, obwohl er in seinen späteren Jahren ganz in der nordischen Heimat untertauchte. Aber Norwegen war das einzige der drei skandinavischen Reiche, das — in Edvard Munch — der weiteren Welt einen Künstler zu schenken hatte, der, ganz aus heimatlichem Boden erwachsen, nicht wie die übrigen als ein Empfangender allein, sondern zugleich als ein Gebender in den Kreis der europäischen Kunst eintreten sollte.

Deutschland



Peter Halm, Landschaft
Radierung 92×253

DIE REPRODUKTIONSRADIERUNG



Im Laufe der fünfziger und sechziger Jahre, als in Frankreich und England eine neue Blüte der Radierung einsetzte, war in Deutschland die Technik als Mittel künstlerischen Ausdrucks nahezu vollkommen vergessen. Zeichner wie Neureuther, die sich der Kupferätzung wohl bedienten, sahen in ihr nicht viel mehr als ein handliches Mittel der Vervielfältigung ihrer Illustrationen, ohne sich der Möglichkeiten besonderer Wirkung bewußt zu werden, und die Bildreproduktion als solche lag beinahe ausschließlich wieder in den Händen des Linienstichs, der nur eine Zeitlang von der Lithographie in den Hintergrund gedrängt worden war. In Frankreich hatte inzwischen der Anbruch einer neuen Epoche malerischer Gesinnung, die den Klassizismus der Empirezeit ablöste, auch zu einer anderen Einstellung der reproduzierenden Künste geführt. Spezialisten der Technik wie Léopold Flameng und Charles Waltner übten mit bemerkenswerter Virtuosität die Radierung als Mittel einer im Schwarz-Weiß zur höchsten Farbigkeit entwickelten Gemäldewiedergabe, und nicht die noch wenig beachtete Originalradierung, sondern das Beispiel solcher Virtuosen der Bildreproduktion gab auch in Deutschland den ersten Anstoß zu einer Reaktion gegen die Alleinherrschaft des Linienstichs. In den Schulen der Kupferstecher selbst bereitete sich der Umschwung vor, der zuerst zu einer Revolutionierung der graphischen Bildwiedergabe

führte, um damit zugleich eine neue Ära auch der Originalradierung einzuleiten.

William Unger, der schon 1854 bei Keller in Düsseldorf und später bei Thäter in München die schwierige Kunst des Kupferstechens erlernt hatte, wurde durch Lützow und Seemann, den Herausgeber und den Verleger der „Zeitschrift für bildende Kunst“, die 1866 nach dem Muster der „Gazette des beaux arts“ in Leipzig begründet worden war, dazu angeregt, als Radierer, ähnlich wie Léopold Flameng in Paris, seine Kunst in den Dienst des neuen Unternehmens zu stellen. Unger hat seit dieser Zeit zahlreiche Meisterwerke europäischer Galerien reproduziert und durch sein Beispiel und seine technische Erfahrung zugleich auf die Maler, die er mit der Kunst des Ätzens vertraut machte, anregend gewirkt.

Ein Jahrzehnt später als Unger kamen Peter Halm und Karl Köpping, die bei dem Münchener Kupferstecher Johann Leonhard Raab eine Erziehung in der alten Tradition des Linienstichs genossen hatten, ebenfalls zur Radierung. Halm wurde später Nachfolger Raabs an der Münchener Akademie, und damit wurde die Kupferstecher- in eine Radier-Schule umgewandelt. Köpping erlebte in Paris den entscheidenden Einfluß Waltners, der ihm das Vorbild eines malerischen Radierstils gab. Während Unger in einer noch zurückhaltenden Technik und gewöhnlich in kleinem Format sich um die Wiedergabe aller Arten altmeisterlicher Kunst bemühte, und Halms etwas trockene Manier sich am besten mit der fein vertriebenen Malerei der italienischen und nordischen Primitiven abfand, hat Köpping in der Wiedergabe der freien malerischen Schöpfungen von Rembrandt und Frans Hals die höchste Virtuosität der Stoffwiedergabe und einer unvergleichlichen Farbigkeit des Schwarz-Weiß entfaltet.

Im Gegensatz zu Unger, der sich zeitlebens im wesentlichen mit der reproduktiven Tätigkeit begnügte, ließen sich sowohl Halm wie Köpping durch das zunehmende Ansehen, das die Originalradierung in Künstlerkreisen genoß, dazu verführen, sich in eigenen Erfindungen zu versuchen. Aber Halm fand kein selbständiges Verhältnis zur Natur, er ging in seinen Landschaften und Porträts nicht von einer malerischen Gesamtvorstellung aus, sondern verlor sich sogleich an das Einzelne, das er zeichnend nachschrieb, anstatt es im Zusammenhang des Ganzen in eine graphische Form zu übersetzen. Und Köpping, der mehr künstlerische Einsicht besaß, mangelte doch die Fähigkeit, sich von der Anschauung des Reproduzenten zu befreien, es gelang ihm nicht, zwischen die Natur, die er nachzubilden versuchte, und seine graphische

Übertragung die notwendige Bildvorstellung einzuschalten. Der Meister der Stoffwiedergabe versagt völlig, wenn ihm nicht ein durchgebildetes Gemälde zur Vorlage dient, und sein Auge, das auf die Zweidimensionalität eingestellt ist, vermag trotz krampfhafter Aufgabestellung in Akten, die in qualvollen Posen fixiert sind, die räumlichen und plastischen Zusammenhänge zeichnerisch nicht zu erfassen. In Riesenformaten suchte Köpping sich selbst zu überbieten, aber es bleibt von aller Bemühung nur der peinliche Eindruck einer nutzlosen Übung am Phantom, einer kunstvollen Arbeit, die sich niemals zum Kunstwerk erhebt.



Karl Köpping, Dame mit Blumenvase
Radierung 226×167

Die Tätigkeit solcher Techniker der Radierung wurde ebenso wie die Wirksamkeit Bracquemonds in Frankreich wesentlicher durch die Anregung, die sie anderen gaben, als durch den Erfolg ihrer eigenen Arbeit. Halm wirkte in München, Köpping in Berlin als Lehrer, und viele, ältere wie jüngere Künstler, dankten ihrer Unterweisung die Kenntnis der notwendigen Handgriffe und Rezepte.



Wilhelm Leibl, Bauernhaus
G. 17 Radierung 90×147

LEIBL



Die eigentliche Malerradierung faßte erst im Verlaufe der neunziger Jahre endgültig Fuß in Deutschland, zugleich mit dem Eintreten der deutschen Kunst in den allgemein westeuropäischen Stil der neuen Malerei die von Frankreich ihren Ausgang genommen hatte, und allein der Vorläufer des deutschen Impressionismus und der Meister des malerischen Handwerks, Wilhelm Leibl, der gleich Courbet in Frankreich die Atmosphäre von allem romantischen Spukwesen reinigte, wurde auch zum Ahnherrn einer im Abstande zweier Jahrzehnte einsetzenden neuen Radierung. Leibls Radierungen stehen so sehr für sich innerhalb der Geschichte deutscher Zeichenkunst wie seine Bilder innerhalb der deutschen Malerei. Sie bezeichnen eine absolute Höhe, die ohne tastendes Versuchen und so voraussetzungslos erreicht zu sein scheint, wie immer das eigentliche Wunder der künstlerischen Schöpfung sich vollzieht.

Den ersten Hinweis auf die Technik der Radierung hat Leibl in Paris empfangen, wo er im Jahre 1869 sich aufhielt, und wo er wahrscheinlich das Damenbildnis radierte, das sich von den späteren Arbeiten merklich unterscheidet. Die Linien sind länger durchgeführt, die Gesamthaltung ist lichter und die Form minder bestimmt. Aber es wäre vergebens, diesen ersten Radierversuch eines Meisters in eindeutiger Weise mit irgendeiner Erscheinung der gleichzeitigen französischen Kunst zu verbinden, der er sich nur in der allgemeinen Absicht einer malerisch freien Gestaltung nähert. Die Jahreszahl 1874 kehrt auf einigen der späteren Radierungen Leibls wieder, und dieses Jahr mag die Entstehungszeit der Mehrzahl der Platten bezeichnen, denen in den achtziger Jahren nur ein vereinzelter Nachzügler folgte.



Wilhelm Leibl, Bäuerin
G. 15 Radierung 140×90

Im Jahre 1874 lebte Leibl in Graslfing, und er malte damals an dem Bilde der beiden Dachauerinnen, das die Periode seiner höchstentwickelten Feinmalerei einleitet. Aus der Gesinnung dieser Epoche sind Leibls Radierungen

zu verstehen. Der Künstler gibt das Letzte an gegenständlicher Treue und detaillierender Durchbildung. Leibl war ein Maler, er interessierte sich für gar nichts anderes als für die Fläche und ihre Gestaltung, für die Umsetzung seiner Vision der Realität in Farben und Töne, und er fand in der Radierung ein Mittel der Schwarz-Weiß-Übersetzung, das unter seinen Händen den Möglichkeiten flacher Federzeichnung weit überlegen war. Er malte mit der Nadel auf der Kupferplatte, indem er die Fläche mit kurzen, immer gleich starken Strichen bedeckte, die in dichter werdenden Lagen bis zum tiefsten Schwarz der Schatten sich sammeln und zugleich Form und Licht und Farbe gestalten. Wie Leibl als Maler alles Lasieren verurteilte und sich zu einem ganz reinen Auftrag erzog, so arbeitete er als Radierer in einer überall gleichförmigen und durchsichtigen Technik, indem er ebenso die Effekte schwungvoller Zeichnung wie die Wirkungen flächenhafter Tonlagen verschmähte. Ein Strich wird neben den anderen gesetzt, und die Gesamtvorstellung ist so sicher, daß die Arbeit ohne jede Hilfslinie langsam über die Platte fortschreitend gefördert werden kann, daß mit dem letzten Zuge auch die Radierung vollkommen beendet ist, ohne daß noch einmal nachbessernd die Tonwerte gegeneinander ausgewogen zu werden brauchen. Die Hand, von deren physischer Kraft Wunderdinge erzählt werden, führt das feine Instrument der Nadel mit einer Sicherheit, die jede Entfernung und die vorausbestimmte Länge jedes Striches unfehlbar bemißt. Nichts bleibt dem Zufall überlassen, nichts der Wirkung des Grates oder schummernder Töne. Höchste Meisterschaft läßt aus überall gleichgebildeten Strichen den überzeugenden Eindruck körperlichen Daseins erstehen, ohne zeichnend die Form zu umschreiben oder plastisch zu modellieren. Das Bild seiner Mutter, das Leibl radierte, wurde zum ergreifenden Zeugnis eindringend menschlichen Verstehens, ein paar Studienköpfe geben Freunde und Modelle wieder, und die Darstellung eines Baumes beweist die unerhörte Sicherheit einer Formvorstellung, die auf alle traditionellen Mittel herkömmlich zeichnerischer Naturwiedergabe Verzicht leisten darf.

Die Radierungen Leibls, deren Zahl insgesamt sich auf nicht mehr als zwanzig beläuft, sind ein neuer Beweis für die oft bewährte Erfahrung, daß nicht technisches Geschick, sondern das künstlerische Talent im allgemeinsten Verstande den Rang der Leistung verbürgt. Ein Fleck, der gelegentlich von nicht zureichender Übung im Verfahren der Ätzung zeugt, beeinträchtigt die Wirkung kaum, und die schwere Dunkelheit der Schatten, die das Schwarz-Weiß-Bild zuweilen überlichtet erscheinen läßt, indem die Schärfe der

Kontraste an Kellerlichtwirkungen erinnert, ist erst eine Eigenschaft nachträglicher Auflagedrucke. Zur Zeit ihrer Entstehung sind von Leibls Radierungen nur wenige Abzüge, gewöhnlich auf weißem Papier, genommen worden. In späteren Jahren erschienen einige in größeren Auflagen in Zeitschriften und Sammelwerken und in einer Mappe des Gurlittschen Verlages, deren Drucke an dem gelblichen Japanpapier kenntlich sind.



Wilhelm Leibl, Damenbildnis
G. 6 Radierung 220×148



Albert Brendel, Schafstall, 1877
Radierung 182×262

BERUFSRADIERER UND RADIERVEREINE



Noch in den siebziger Jahren dachte außer Leibl kaum jemand in München an eine künstlerische Originalradierung, und selbst zehn Jahre später stand Sion Longley Wenban, der die Kenntnis der Werke Whistlers und Seymour Hadens aus seiner amerikanischen Heimat nach Deutschland verpflanzte, ziemlich allein mit seinen Radierversuchen, die im Jahre 1883 einsetzten. Wenbans Radierungen gehören, trotzdem die Fäden, die den in München heimisch gewordenen Künstler mit seinem Geburtslande verknüpften, nur locker sind, unverkennbar in die englische Tradition einer von Rembrandt abgeleiteten Vedutenradierung, die ganz im Gegensatz zu der freien Unvoreingenommenheit Leiblscher Naturwiedergabe dem Motiv immer unter dem Zwange einer vorausbestimmten

Konvention gegenübertritt. Das einmal gefundene Schema wird zum bequemen Ausdrucksmittel, und es ist kein Wunder, daß bereits im ersten Jahre der neuen Radiertätigkeit zweihundert Platten entstehen konnten, da nur das zufällige Naturvorbild wechselt, während die Anschauung, die eingestandenermaßen durch die photographische Aufnahme unterstützt wird, in einer stereotypen Form verharrt.

Wenban fand in München Nachfolge in Karl Theodor Meyer-Basel, der während der neunziger Jahre als Landschaftsradierer einigen Ruf genoß, und in Otto Gampert, der sich um die Ausbildung der Flächentechniken bemühte und eine eigene Methode der Schwarzkunst erfand, in der er dem photographischen Gummidruck ähnliche Wirkungen erzielte.

Zur Zeit, als Wenban zu radieren begann, war in Deutschland die englische Radierung noch kaum bekannt. Erst in den neunziger Jahren wurden weitere Kreise der Sammler und Künstler mit den Werken Seymour Hadens und seiner Gesinnungsgenossen vertraut, und erst in so später Zeit beginnt an einzelnen Stellen der Einfluß der überlegenen Geschmackskunst der englischen Eklektiker der Radierung sich fühlbar zu machen. Im Gegensatz zu Köpping, der immer nach Frankreich blickte, verrät Peter Halm in seinen Versuchen eigener Landschaftsradierung die Kenntnis der englischen Manier, die nun auch in Deutschland zu einem eigentlichen Spezialistentum führen sollte.

Dresden wurde das Zentrum einer neuen Graphik, die sich unabhängig von der gleichzeitigen Malerei entfaltete, und die in Otto Fischer ihren gewandtesten Vertreter fand. Fischer versteht die Radierung ganz im Sinne der englischen Übung, der die Virtuosität der Schwarz-Weiß-Behandlung zum absoluten Selbstzweck wurde, und die an die Stelle der künstlerischen Anschauung ein System der Ätzung und der Kaltnadelbehandlung setzte, das immer gewisse artistische Wirkungen gewährleistet. Das Naturmotiv, das er ähnlich wie der Kunstphotograph in einem interessanten bildmäßigen Ausschnitt faßt, dient als Grundlage für die Entfaltung der Reize einer blendenden Technik, und die innere Leere einer nur dem Effekt vertrauenden Kunst offenbart sich in der Einförmigkeit einer umfangreichen Produktion, in die allein gelegentlicher Wandel in dem angewandten Verfahren eine äußere Abwechslung bringt.

Wie Otto Fischer die Landschaft, so machte Walter Zeising, der als Sohn eines Xylographen von Kindheit an mit technischen Dingen vertraut war, die Stadtansicht zu seinem Sondergebiet. Er lernte von Cameron und Whistler,

wie eine Häuserreihe und das Gewimmel der Menschen in einer Straße in Licht und Schatten malerisch zu gestalten sei, aber auch er gelangte nicht über eine äußerliche Virtuosität hinaus, und seine Kunst war zur Sterilität veruteilt, weil seinem malerischen Vortrag nicht eine eigene Naturanschauung zugrunde liegt.

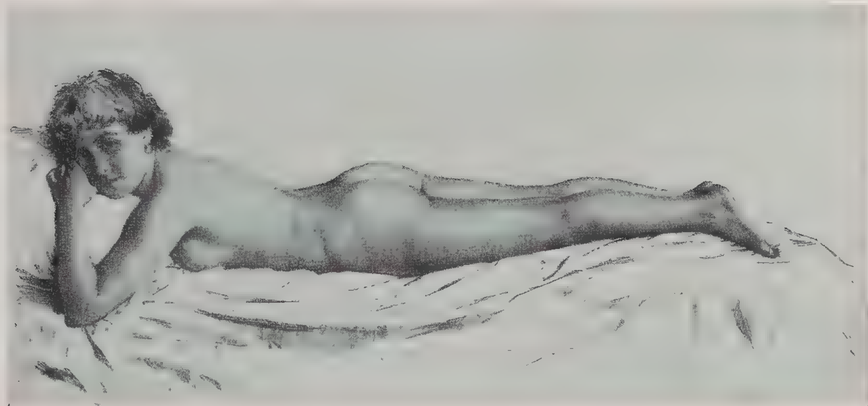
Während die Münchener und die Dresdener Schule in ihren Auswirkungen zu einem Spezialistentum der Radierung gelangten, hat sich in Weimar zuerst auf der Grundlage der älteren französischen Radierung eine Kunst der intimen Landschaftsdarstellung entwickelt. In Weimar war die Akademie durch einen vergleichsweise fortschrittlichen Geist ausgezeichnet, und es bildete sich eine Landschafterschule, die im Sinne der Maler von Barbizon die einfachen Motive des Thüringer Waldes fruchtbar zu machen sich bemühte. Hier wirkten Karl Buchholz, Theodor Hagen, der Baron Gleichen-Rußwurm und Albert Brendel, der selbst sechzehn Jahre seines Lebens in Paris und Barbizon verbracht hatte, wo ihn mit Rousseau und Daubigny, Millet und Jacque enge Freundschaft verband. Es kam mit ihm, als er im Jahre 1875 an die Weimarer Akademie berufen wurde, etwas von der gesunden Luft der Wälder von Fontaineblau in die künstlerische Atmosphäre der thüringischen Residenzstadt. Brendel hatte schon in Barbizon gelegentlich sich in der Radierung versucht, und er war als Zeichner der Schafe, die auch in Weimar sein Lieblingsmotiv blieben, seinem Freunde Charles Jacque sicherlich ebenbürtig, übertraf ihn in der charaktervollen Führung der breit geätzten Linie. Brendel war ein Spezialist der Tierdarstellung. Er versagte, wenn er sich an Themen aus dem Pariser Leben wagte, an das er in der Weimarer Einsamkeit sehnsüchtig zurückdenken mochte. Aber wenn er sich auf dem ihm zugewiesenen Gebiete bewegte und sich beschied, seine Schafställe zu zeichnen, gelangen ihm Leistungen, die damals auf deutschem Boden etwas Außergewöhnliches bedeuteten und die glatte Manier seines einstigen Lehrers Steffeck weit hinter sich ließen.

In den Heften der Weimarer Gesellschaft für Radierkunst, die im Jahre 1876 begründet worden war, sind Brendels Blätter die einzigen, denen ein mehr als historisches Interesse gebührt. Denn die Thüringer Landschaften von Hagen, Gleichen-Rußwurm, dem jüngeren Linnig, sind wohl bemerkenswert als die ersten Versuche einer neuen Naturdarstellung, aber sie halten dem Vergleiche mit ihren Vorbildern, den Radierungen der Meister von Barbizon, die ihnen zeitlich um zwei Jahrzehnte vorangehen, nicht stand.

Karl Buchholz, dessen wenige Radierungen außerhalb der Hefte der Gesellschaft für Radierkunst erschienen, zeigt, wie als Maler, ein feines Empfinden, für die Stimmungen einer scheinbar reizlosen Vorfrühlingslandschaft, aber er entfernt sich doch nicht weit genug von den geringeren Genossen, von Weichberger, der den deutschen Wald mit den Augen Rousseaus zu sehen sich bemühte, oder von Lorenz, der den dürftigen Motiven thüringischer Dorfstraßen einigen malerischen Reiz abzugewinnen verstand.

Schon nach wenigen Jahren begann der Abstieg der Weimarer Radierung. Die Parklandschaften von Schennis, der einst ein deutscher Diaz zu werden versprach, gerieten bald ins Theatralische, wie sie in späterer Zeit immer mehr ins Kunstgewerblich-Illustrative entarteten. Fremde Namen treten auf und tragen Züge der beim Publikum beliebten sentimentalen, historisch aufgeputzten Anekdote in die Jahreshefte, die trotz Brendels getreuer Mitarbeit schon um 1883 in einem öden Familienblattcharakter versanden.

Die Jahresgaben des Berliner Vereins für Originialradierung, der 1886 gegründet wurde, haben sich von Anfang an nicht wesentlich über dieses Niveau erhoben. Der Name Menzels mußte dazu herhalten, dem Unternehmen einigen Glanz zu verleihen. Aber der alternde Meister war kaum mehr mit ganzem Herzen bei der Arbeit, obwohl er in den ersten Jahren regelmäßig ein Blatt beisteuerte. Er überließ die Vollendung in der seit vierzig Jahren nicht mehr geübten Technik gern dem hilfsbereiten Gustav Eilers, dessen trockene Zeichenlehrermanier kaum wesentlich von den pedantisch geschilderten Anekdoten des einstmals gefeierten Skarbina oder den geleckten Marktweibern Hans Hermanns absticht. Von der frischeren Luft, die in Weimar wehte, war in der stickigen Atmosphäre der Berliner Akademie noch kaum etwas zu spüren, und die starken Talente standen abseits, wenn auch der Gegensatz sich noch nicht zu offener Feindschaft zugespitzt hatte. Während in Weimar ein im damaligen Deutschland nicht gewöhnliches Gesamtniveau überrascht, erheben sich in Berlin aus einem argen Tiefstand nur einzelne überragende Leistungen, zu denen weniger Menzels in Radierungen übersetzte Federzeichnungen gehören als ein Porträtkopf Stauffer-Berns, ein Tiergartenspielplatz Max Liebermanns und eine charaktervolle Baumstudie von Walter Leistikow.



Karl Stauffer-Bern, Liegender Akt, 1886
L. 22 Radierung 112×236
(Mit Genehmigung von Amsler u. Ruthardt, Berlin)

STAUFFER-BERN



er Verein für Originalradierung fristete in Berlin nur ein kümmerliches Dasein, während die neue Reichshauptstadt auf die verschiedensten künstlerischen Kräfte eine starke Anziehung zu üben begann, und abseits von den offiziellen Kreisen, in denen Anton von Werner der tonangebende Mann war, entwickelte sich ein reiches Kunstleben, an dem auch die Radierung früh schon Anteil nahm. Bereits im Ausgang der siebziger Jahre begann Klinger, Mitte der achtziger Jahre Stauffer-Bern und wenig später Ernst Moritz Geyger sich mit Energie und Erfolg der damals wenig geübten Technik zuzuwenden, die nicht den matten Bemühungen des offiziellen Vereins, sondern Klinger und Stauffer im vorletzten und Liebermann im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ihren raschen Aufstieg verdankte.

Karl Stauffer-Bern, dessen Ruhm sich fast ausschließlich auf sein radiertes Werk gründet, hatte als Maler begonnen und war erst im Jahre 1884 durch seinen Freund Peter Halm, mit dem zusammen er einstmals in der Schule des Kupferstechers Raab in München gearbeitet hatte, auf die Technik hingewiesen worden, der er die vier entscheidenden Jahre seines kurzen

Lebens beinahe ausschließlich widmete. Von seinem ersten Schritt an beweist Stauffer die Selbständigkeit eines starken künstlerischen Talentes. Ihn interessierte fast ausschließlich das Porträt, und er begann damit, große, zuweilen fast lebensgroße Köpfe auf die Kupferplatte zu zeichnen, in deren vollkommen plastischer Durchbildung er, der seiner Begabung nach mehr Bildhauer als Maler war, die höchsten Anforderungen an sein Können stellte. Es schwebte ihm eine Erneuerung des alten Porträtstichs vor, der im 17. und 18. Jahrhundert seine höchste Blüte entfaltet hatte, aber zugleich setzte er sich von vornherein in ausgesprochenen Gegensatz zu der von ihm aufs tiefste verachteten pedantischen Grabstichelmanier.

Stauffer hat in seinen großen Köpfen einen eigenen, neuen Typus der Radierung geschaffen, und er besaß die Fähigkeit klarer und energischer Durchbildung, einer sachlich auf den äußeren Formenzusammenhang gerichteten, plastisch überzeugenden Modellierung. Ihn interessierte nicht das Geistige in der Erscheinung eines Menschen, und er trug kein Bedenken, vielfach mit Hilfe photographischer Aufnahmen zu arbeiten, da ihm an nichts anderem gelegen war als an der eindeutigen Wiedergabe der ruhenden Form. Seine Kunst zielt so wenig auf Leben und Bewegung wie auf Farbe oder auf Raum und atmosphärische Erscheinung. Seine Köpfe stehen vor neutralem Grunde, und da dieser Grund leere Fläche bleibt, üben sie die stärkste Wirkung, wenn sie möglichst knapp in einen engen Rahmen gespannt sind.

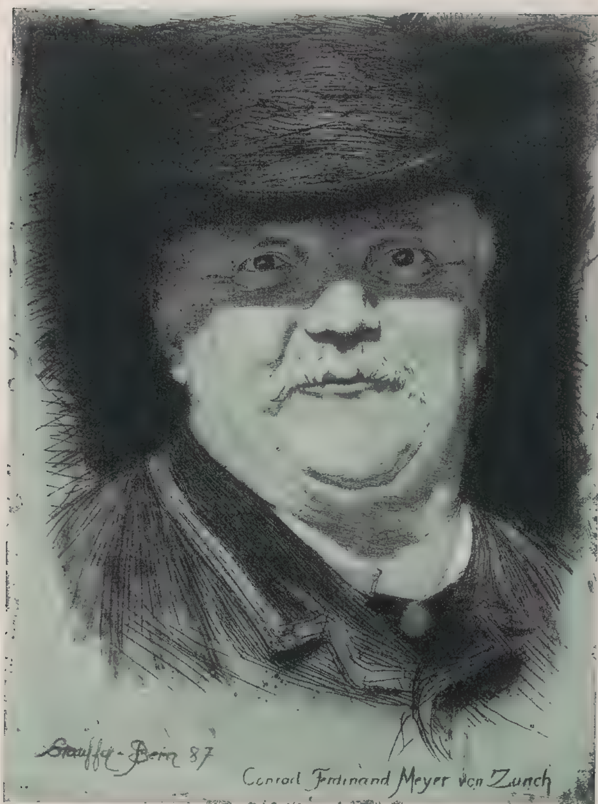
Das Ziel, das Stauffer vorschwebte, stand ganz deutlich vor seinem Auge, als er im Jahre 1884 sein erstes Porträt zu radieren begann, zu dem ihm Halm als Modell diente. Zwei Jahre hat er an der Platte gearbeitet, bis er sie wenig befriedigt beiseite legte. Die charaktervolle Zeichnung des ersten Ätzdrucks wurde immer von neuem mit der Nadel übergangen, bis die Platte vollkommen verquält war. In vier Selbstporträts, in Bildnissen der Schwester und der Freundin Eva Dohm wurden die Versuche wiederholt, und der Plastiker fand allmählich in dem Grabstichel das Instrument, das seinen Absichten am besten diente. Stauffer hat ähnlich wie Gaillard das Instrument der Kupferstecher zu neuen Ehren gebracht, indem er mit ihm ganz zart modellierende Linien zog, die in ihrem dichten Nebeneinander zu weichen Tonlagen verschmelzen. Er hat, um die Technik zu erproben, zwei Akte — in liegender Stellung, weil es ihm vor allem darauf ankam, ein absolut ruhendes Modell vor sich zu haben, — in reiner Grabstichelarbeit so weit im einzelnen plastisch durchgebildet, daß die letzte Spur des Lebens getilgt scheint. Das

Ziel, das er vor sich sah, war, die Radierung mit dem Stich zu versöhnen, die energischen Tiefen der geätzten Linie mit der Weichheit zart gestochener Flächen in der Ebene einer gemeinsamen Tonalität zu verschmelzen.

Man begreift es, wie Stauffer immer wieder unbefriedigt an seinen Platten experimentierte, wenn das dunkle Haar wie eine Perücke aus anderem Material auf dem wachsartigen Kopfe sitzt. Aber er ließ doch nicht ab, und reine Ätzungen wie das Menzelprofil genügten ihm nicht, weil es ihm darauf ankam, den Eindruck der Zeichnung zu tilgen und den Charakter malerisch weicher Modellierung zu erlangen. So bedeuteten die drei Jahre, in denen Stauffer immer wieder und oftmals verzweifelnd um die Lösung seines Problems sich bemühte, einen wahren Kampf mit dem widerstrebenden Material, bis endlich in dem Bildnis der Mutter, das 1887 in Bern entstand, ein Werk gelungen war, das der Künstler selbst des Vergleiches mit Lucas van Leyden würdig befand. Nun lag der Weg offen. Der alte Gedanke einer Bildnisgalerie berühmter Männer scheint wieder aufgetaucht zu sein, denn kurz nacheinander stach Stauffer die Porträts von Konrad Ferdinand Meyer, Gustav Freytag und Gottfried Keller. Aber das Gefühl, daß hier ein Endziel erreicht sei, mochte den unruhigen Geist zwingen, neue Schwierigkeiten in neuen Aufgaben zu suchen.

In seinen letzten Bildnissen war Stauffer die völlige Versöhnung des Stiches mit der Radierung gelungen. Er war sich so vollkommen über seine Arbeit im klaren, daß er in der ersten Ätzung das Gerüst der Form niederzulegen vermochte, die er schichtenweise mit dem Grabstichel und der Nadel durchbildete. Das zweifache Material ist überall so kunstreich ineinander verarbeitet, daß nirgendwo mehr ein Gegensatz fühlbar wird. Der radierte Strich der ersten Anlage behält bis zuletzt seinen ursprünglichen Charakter, und jede neue Lage gestochener oder geätzter Linien erhält ihre bestimmte Funktion, so daß nicht mehr der Eindruck überarbeiteter Schwärzen entsteht. Auch die Porträtauffassung ist gewachsen, und ohne sichtbare Absicht psychologischer Charakterisierung dringt eine streng der Form dienende Sachlichkeit zum Bilde der Persönlichkeit vor.

Ein weiter Weg war in kaum mehr als drei Jahren zurückgelegt. Siebenunddreißig Platten, von denen einige nur Versuchsarbeiten waren, hatte Stauffer radiert. Aber er ließ das Werkzeug liegen, als er es vollkommen zu beherrschen gelernt hatte. Seine Leistung fand eher Bewunderung als Verständnis. Denn die sich als seine Erben fühlten, besaßen nicht die Kraft



Karl Stauffer-Bern, Conrad Ferdinand Meyer, 1887
L. 29 Radierung 198×147
(Mit Genehmigung von Amsler u. Ruthardt, Berlin)

seiner Formvorstellung und nicht den Willen zu strenger Selbstzucht, der einem gewiß einseitig beschränkten Talente das Höchstmaß von Leistung abgezwungen hatte.

Eine ähnlich vielseitige Begabung, die ein unruhiger Geist nicht in dauernder Disziplin zu halten vermochte, führte Ernst Moritz Geyger von der Malerei zur Radierung und zum Kupferstich, von der Graphik gleich wie Stauffer zur Skulptur und endlich in phantastische architektonische Pläne und ließ ein tüchtiges Talent auf keiner der vielen Stufen zur vollen Auswirkung seiner Möglichkeiten gelangen. Als Maler war Geyger Schüler Paul Meyerheims gewesen und übernahm von ihm die Passion für den

Zoologischen Garten, dem die Motive seiner ersten Radierungen entstammen. Dem Zuge der Zeit folgend liebte er es, seine mit äußerster Sorgfalt realistisch durchgebildeten Studien mit sinnbildlichem Beiwerk zu versehen, und nach einer ersten Folge von Tierdarstellungen, die im Jahre 1885 abgeschlossen wurde, entstanden im Jahre 1888 erst die kleine und kurz danach die große Affendisputation, deren Inhalt das aktuelle Problem des Darwinismus satirisch abwandelt. An Meisterschaft der Behandlung des Kupfers überbietet Geyger alle gleichzeitigen Versuche. Er verbindet die starken Striche der tiefen Ätzung mit hauchartig feinsten Linien, die mit dem Stichel und dem Diamanten geritzt, sich zu kaum mehr mit bloßem Auge wahrnehmbaren Tonübergängen verbinden. Modellierung und Lichtführung, Oberflächencharakteristik und Kontrastreichtum eines blendenden Schwarz-Weiß sind in ihrer Art nicht mehr zu übertreffen, aber das Interesse konzentriert sich allzusehr auf die technische Leistung, mit der die künstlerische Gestaltung nicht gleichen Schritt hält.

Geyger neigte immer dazu, in äußerster Anspannung seine Kräfte zu einer Arbeit zu sammeln, die in ihrer Art einen Endpunkt bedeutet. Er hat fünf Jahre auf einen großen Kupferstich nach Botticellis „Frühling" verwendet, der alle reproduktiven Feinstiche eines Gaillard noch übertrifft. Es ist Geyger in diesem Blatte gelungen, seiner zeichnerischen Übersetzung etwas von der metallenen Schärfe quattrocentistischer Formgebung mitzuteilen und in der Charakterisierung der Oberfläche nackter Körper und schleierartig dünner Gewänder sowie des Laubes und der Blumen das Äußerste zu erreichen; aber die ungeheuere Mühe weckt letzten Endes einen peinlichen Eindruck, da der Erfolg in keinem Verhältnis steht zu der aufgewendeten Arbeit.

Geyger hat weder die Affendisputation noch den Primaverastisch in späteren Schöpfungen überboten, wenn er auch in der einen oder in der anderen Manier ein paar Landschaften radiert oder ein metallisch hartes Porträt gestochen hat. Sein Interesse an der graphischen Arbeit war nach einem Jahrzehnt intensiver Beschäftigung im wesentlichen erschöpft, und der Zeichner wurde zum Bildhauer, um einem neuen Materiale wiederum letzte Möglichkeiten technischer Durchbildung abzuzwingen.



Max Klinger, Aus Amor und Psyche, 1880
S. 88 Radierung 70×146

KLINGER



an kann in der deutschen Kunst der achtziger Jahre ein merkwürdiges Wechselspiel feststellen zwischen einer streng realistischen Einstellung und einer klassizistischen Romantik, deren Vorstellung gern in fremdes Traumland schweifte. Gerhart Hauptmanns Jugenddramen sind mit ihrem Schwanken zwischen naturalistischer Gegenwartsschilderung und sinniger Märchendichtung ebenso bezeichnend für diese zwiefache Strömung wie die Bilderzählungen Max Klingers, in dessen Werk sich der Inbegriff der künstlerischen Sehnsucht einer Generation verkörperte. In einer Geschichte der Radierung, die weder die Namen Feuerbach und Böcklin noch Hans von Marées zu nennen hat, wird Klinger überdies zum wesentlichen Träger einer künstlerischen Strömung, in der die alte Sehnsucht des Nordländers nach der heiteren Welt des italienischen Südens ihre Erfüllung suchte.

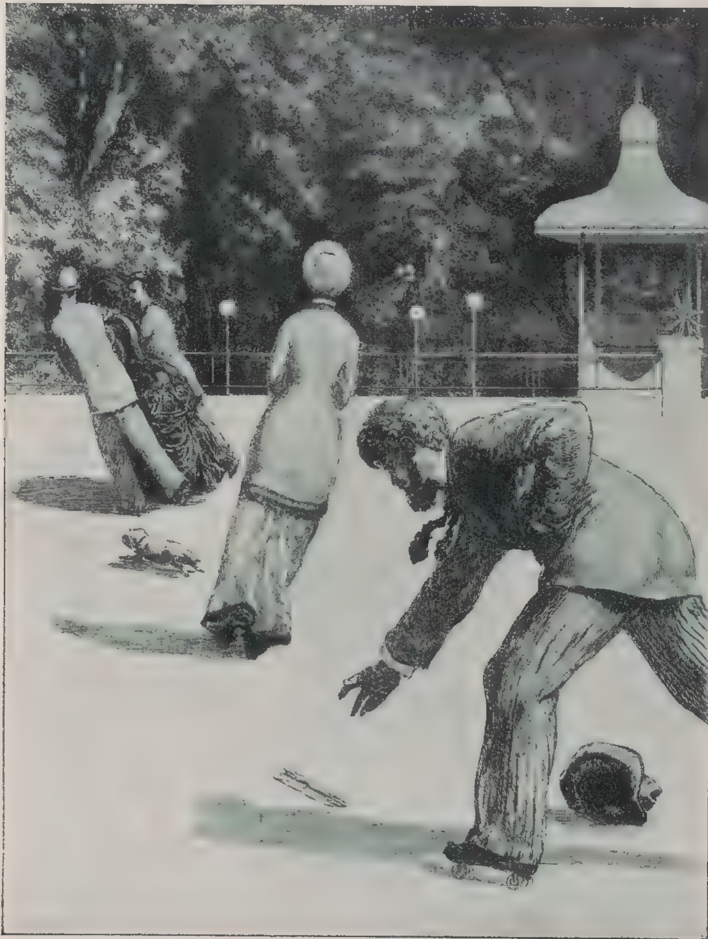
Mit Klinger beginnt die Geschichte der neueren Radierung in Deutschland, die zugleich in seinem Werke zu gipfeln scheint, da Klinger derjenige Künstler blieb, der am ernsthaftesten sich um die Technik bemühte und Bildgedanken, die in großer Fülle seiner Einbildungskraft entströmten, ihr allein anvertraute. Klinger hat die Radierung in Deutschland zu neuen Ehren gebracht. Er hat ähnlich wie Richard Wagner der Kunst große Scharen von Verehrern zugeführt, die allerdings nicht kamen, um mit den Augen und mit den Ohren allein zu empfangen, sondern sich der Täuschung hingaben, ein Kunstwerk

wahrhaft zu genießen, wenn Verstand nnd Gemüt in angenehme Schwingung versetzt wurden.

Klinger selbst drängte nicht so sehr das sinnliche Erlebnis als die Reflexion über die Welt im weitesten Ausmaße zur Mitteilung, für die er, einem eingeborenen Talente folgend, das Medium der Zeichnung wählte. Er war nicht Maler, aber er war im eigentlichen Sinne auch nicht Zeichner, denn der Unterschied zwischen beiden ist nicht, wie er glauben machen wollte, ein grundsätzlicher, und sein Ziel war nicht zeichnerische Bewältigung, sondern Sichtbarmachung eines Motivs, und wenn man nicht diesem sich hingibt, wie Klinger es will, wenn man darüber hinwegsieht, um in der Form das Wesentliche zu suchen, so erlebt man die Enttäuschung, daß die Wirkung einer Zeichnung, deren Schwächen allzu offenbar sind, rasch versagt.

Es ist leicht, mit kaum zu widerlegenden Gründen artistischer Art das Werk Klingers als Ganzes abzulehnen, aber es geschähe trotzdem ein Unrecht, wenn nicht der positive Gehalt der Leistung gewürdigt würde. Denn die Fülle der Bildgedanken, die er zeichnend niederlegte, hat in ihrer Art wohl den Vorstellungsbesitz bereichert, und die Gesinnung, die auf das Große und Edle und Erhabene zielte, zwingt zur Achtung, ebenso wie die rein materielle Bemühung, die ein zähes Talent in strenger Zucht hielt und Genie durch Fleiß zu ersetzen suchte.

Klingers Schaffen stand seit seinen Anfängen außerhalb der Tradition der Zeit. Sein Lehrer Gussow vermochte ihm nicht viel mehr zu bieten als das Handwerkszeug, und es ist nicht sicher, wann die erste Berührung mit Böcklin stattfand, dem später der Jüngere sich in Verehrung beugte, da er sich ihm in der Gabe erfinderischer Phantasie zu innerst verwandt fühlte. Klinger hat schon als junger Mann zeichnend die Gestalten einer nachdenklichen Einbildungskraft festgehalten, und früh kam er von der Zeichnung zur Radierung, als der Kunsthändler Hermann Sagert, der selbst Kupferstecher war, ihm den guten Rat gab, seine Kompositionen im Kupferdruck zu vervielfältigen. Bereits im Jahre 1878 entstand Klingers erster Radierversuch, und die zyklischen Folgen, die er in den achtziger Jahren rasch hintereinander vollendete, erwuchsen fast ausschließlich aus den Bildmotiven, die in den ersten Zeiten einer starken Produktivität ihre Form gefunden hatten. Vollkommen durchgeführte Federzeichnungen wurden ebenso vollkommen in die Technik der Radierung übertragen, und in solcher Art der Entstehung ist der Charakter der Reproduktion begründet, der in der graphischen Wiedergabe



Max Klinger, Aus „Ein Handschuh", 1881
S. 114 Radierung 248×188
(Mit Genehmigung von Amsler u. Ruthardt, Berlin)

niemals ganz getilgt wurde, da Klinger sich nicht dem Materiale selbst überließ, um aus ihm die spezifischen Wirkungen zu ziehen, sondern die Möglichkeiten der Technik vorausbestimmten Zwecken unterordnete.

Es hängt hiermit zusammen, daß Klinger der Sinn für die Reinheit des Mittels fehlte, und daß er den Reiz nicht in der charaktervollen Linie und dem Glanze des Schwarz-Weiß suchte. Er mischte unbedenklich die Techniken,

untermalte die Radierung mit Aquatinta, zeichnete mit der kalten Nadel und ging zum Grabstichel über oder bediente sich der Schabkunst, indem er wie in seinen Skulpturen Farbigkeit durch Verwendung verschieden gefärbten Materiales zu erzielen suchte, anstatt durch Bereicherung innerhalb der einen Skala des Schwarz-Weiß. Klingers Radierung wirkt in übertragenem Sinne des Wortes bunt, weil Flecken ganz verschiedenartiger Behandlung der Kupferplatte unvermittelt nebeneinander stehen, und je mehr er mit zunehmender Erfahrung seine Mittel erweitert, um so weniger gelangt er zu derjenigen Einheit, die für den Organismus eines Kunstwerkes wesentlicher ist als die Fülle der Durchbildung im Einzelnen.

Das Technische geht mit dem Zeichnerischen Hand in Hand. Auch der Zeichner Klinger sieht, nachdem die Komposition in ihren Hauptumrissen festgelegt ist, die Teile eher als das Ganze, und er behält das Ganze nicht im Auge, wenn er die Teile bildet. Zeichnen aber bedeutet nicht Abschreiben, sondern Gestalten, und es fehlt an diesem Wesentlichen, eben an der Gestaltung, die keine kläubelnde Sorgfalt in der Durchbildung der Glieder zu ersetzen vermag. Über das Ungefähr eines Gesamteindruckes, den die erste Konzeption enthält, gelangt Klinger nicht hinaus. Der Beschauer, der sich zu vertiefen sucht, nachdem er den ersten Eindruck empfangen hat, ist darauf angewiesen, mühsam abzulesen, was mühsam zusammengetragen war, er stößt auf Lücken und Brüche in dem Formzusammenhang, er findet, daß die Sinnlichkeit des Zeichners nicht zu-



Max Klinger, Aus „Ein Leben“ 1883
S. 133 Radierung 216×146
(Mit Genehmigung von Amsler u. Ruthardt, Berlin)

reicht, die Materie von Wasser und Felsen, von Bäumen und Blumen, von Menschenkörpern und Tierleibern überzeugend zu bilden.

So bleibt das Inhaltliche. Und der Geist in der Tat findet die Nahrung, die den Sinnen versagt ist. Klinger nannte seine erste Folge, die er im Jahre 1879 herausgab, „Radierte Skizzen". Blätter noch ohne inneren Zusammenhang des Motivs hatte er seinem Zeichenbuche entnommen, um sie in die neue Technik zu übertragen, in der er sich vorsichtig konturierend bewegte, indem er Schattenlagen mit Aquatinta lavierte. Japanisches, wie die Zeit es verstand, übt Einfluß. In der Flächenaufteilung wird ein Reiz gesucht, der räumliche Zusammenhang absichtlich vernachlässigt.



Max Klinger, Aus den „Dramen" 1887
S. 149 Radierungen 413×258
(Mit Genehmigung von Amsler u. Ruthardt, Berlin)

Im Gegensatz zu den „Skizzen" geben die „Rettungen ovidischer Opfer", die noch im gleichen Jahre zur Ausgabe gelangten, die fortlaufende Illustration antiker Legenden, die der Künstler travestierend abwandelt. Reine Umrißzeichnungen, die an klassizistische Vasenbildinterpretationen anklingen sollen, wechseln mit räumlich durchgebildeten Kompositionen, und in sinnbildlichem Rahmenschmuck entfaltet sich ein Schnörkelwesen, das in den Randleisten des 1880 im Druck vollendeten Amor und Psyche-Buches zum Selbstzweck wird.

Im gleichen Jahre 1880 erschien unter dem Titel „Eva und die Zukunft" die erste Folge allegorisch tiefsinniger Kompositionen, wie sie für das spätere Werk Klingers charakteristisch wurden. Der spekulativen Ausdeutung des

Themas vom Weib und der Sünde dienen eine Reihe symbolischer Gestalten, die in eine vage Beziehung zu den Hauptbildern gebracht werden. Das Beiwerk wird reicher gestaltet als in früheren Radierungen. Die landschaftliche Umgebung, die ein üppiges Paradies einer kahlen Felsenschlucht kontrastiert, dient der stimmunghaften Ausdeutung der Themen, hinter Adam, der Eva aus dem Garten Eden davonträgt, wird ein wirkungsvolles Bühnenbild errichtet.

Landschaften, die in Böcklinschem Sinne mit Phantasiegestalten belebt werden, bilden die Hauptmotive der 1881 vollendeten „Intermezzi“, in denen drastische Vorgänge aus dem Leben der Centauren und der Geschichte des Simplicius Simplizissimus mit beziehungslosen Phantasiegebilden locker aneinander gereiht sind. In der pathetisch-heroischen Landschaft, die Elemente der Natur frei komponiert, gibt sich Klinger als der Erbe Prellers und Schirmers zu erkennen. Die Landschaft entstammt nicht dem unmittelbaren Erlebnis, sondern sie wird mit der Absicht auf Effekt kulissenhaft aufgetürmt, und sie verfehlt nicht leicht ihre Wirkung, solange der Blick von fern her die großen Linien erfaßt, aber sie versagt, wenn das Auge zu der mit Sorgfalt durchgebildeten Einzelheit herabsteigt, die ihre Existenz weniger einer eindringenden Naturliebe als dem Bedürfnis nach dekorativer Füllung und realistischer Vollständigkeit verdankt.

Weiter hinein in diese Zwischenwelt von Wirklichkeit und Phantasie führt die Paraphrase über den Fund eines Handschuhs, die, schon 1878 in den Zeichnungen vollendet, ebenfalls noch im Jahre 1881 zur Ausgabe gelangte. Eine wirkliche Rollschuhbahn gibt die Einleitung, und es folgen Traumbilder, in denen der Handschuh, den eine Schöne verlor, zur handelnden Person wird. Aber es ist charakteristisch, daß dieser Handschuh selbst ein totes Gebilde bleibt, und daß allerhand Fabelwesen aufgeboten werden müssen, um eine Erzählung auszuspinnen, deren Märchenheld als plastische Substanz so wenig durchgebildet erscheint, daß der Beschauer seiner Existenz nur mit Mühe bewußt wird.

Den Weg zur Wirklichkeit, der in den Eingangsblättern der Handschuhfolge beschritten war, geht Klinger in den „Dramen“ und „Ein Leben“, die 1883 und 1884 erschienen, bis zum Ende. Es war die Zeit der Hochblüte des literarischen Naturalismus, der auch Klinger Tribut zollte, wenn er einen trockenen Zeitungsbericht von Kindesmord und versuchtem Selbstmord einer verzweifelten Mutter oder den Lebensweg einer Dirne in einer Reihe großer Illustrationen verbildlichte. Der Einfluß Goyas, dessen Radierungen Klinger schon früh bewunderte, wird in einzelnen Blättern deutlich fühlbar. Die Wirk-

lichkeit erscheint ins Dämonische gesteigert, und Phantasiegebilde wechseln mit Darstellungen krasser Realität. Der Maßstab der Figuren wächst. Der Zeichner bemüht sich mehr als zuvor um volle plastische Durchbildung der Gestalten, und die Bilderfindung, die an der Wirklichkeit genährt ist, gewinnt zusehends an Reichtum. Die Dramen bedeuten den Höhepunkt des Klingerschen Realismus. Viel Sorgfalt ist auf die Ausgestaltung der räumlichen Umgebung verwendet. Aber wo der Zeichner eine Straße mit ihren Häusern bis in den Hintergrund in allen Einzelheiten durchzubilden scheint, muß trotzdem der Beschauer sich hüten, ihm allzu dicht auf dem Fuße zu folgen, da auch in der unmittelbaren Naturabschrift der Zusammenhang der Teile versagt, wenn das Bild anders als nur in seinen Hauptzügen abgelesen wird.



Max Klinger, Aus „Eine Liebe", 1887
S. 160 Radierung 413×247
(Mit Genehmigung von Amsler u. Ruthardt, Berlin)

Die Tonart der Dramen wird in der ebenfalls früh schon geplanten Folge „Eine Liebe", die im Jahre 1887 erschien, nochmals weiter gesponnen. Eine Alltagsgeschichte soll durch allegorische Zwischenspiele in die Sphäre sinnbildhafter Bedeutung gehoben werden, und die Widmung an Arnold Böcklin

enthält das Bekenntnis des Künstlers, der mit dieser Folge zugleich Abschied von der Wirklichkeit nimmt. Ein erster Radierungszyklus „Vom Tode“, der 1889 vollendet vorlag, greift zum letzten Male auf Bildgedanken der Jugendzeit zurück. Todesmotive, die seit Jahrhunderten die Kunst beschäftigt haben, werden in neuer Einkleidung abgewandelt. Es fehlt nicht an effektvollen Kompositionen. Künstlerisch gehören die nur nachträglich fertiggestellten Blätter einer früheren Epoche an, wie auch die peinlich überwuchernden, mit beziehungsreichen Allegorien gefüllten Rahmen die Rückkehr zu den Gepflogenheiten der ersten achtziger Jahre bezeugen.

In Rom, wohin er im Jahre 1888 übersiedelt war, geriet Klinger ganz in den Bann der klassischen Vorstellungswelt. Es setzt eine neue Phase in seinem Schaffen ein, die sich durch eine anspruchsvollere Feierlichkeit von dem realistischen Grundton des vorangegangenen Jahrzehntes abhebt. Mit der Brahmsphantasie, die den Künstler seit 1890 beschäftigte und die im Jahre 1894 vollendet vorlag, erreicht Klinger den Höhepunkt seiner graphischen Leistung. Die Bemühung des Zeichners wird aufs äußerste gespannt, die Orchestration wird durch Zuhilfenahme neuer technischer Mittel nochmals bereichert, und in den teils allegorischen, teils mythologischen Kompositionen, zu denen die Musik Brahmsscher Lieder den Anlaß gab, bewährt sich in außerordentlicher Weise Klingers Erfindungsgabe. Den Auftakt der Wirklichkeit, den der Künstler immer braucht, um seinen Phantasien den Boden der Realität zu sichern, gibt die Figur des Klavierspielers, dessen Töne sich gleichsam in Formen verwandeln sollen, und das Hauptthema, das in der üblichen Weise durch Zwischenspiele, die Klinger nach musikalischem Brauch Intermezzi zu nennen liebte, umrahmt wird, gibt die Prometheuslegende, der die bedeutendsten Blätter der Folge gewidmet sind. Der Aufenthalt in Italien weckte in Klinger den Ehrgeiz, mit Feuerbach zu wetteifern in der Durchbildung klassisch geformter Akte und antikisch gefalteter Gewänder. Die Schwäche des Zeichners, dessen Vorstellung am Modell haftet und der eine Bewegung wohl abbilden, aber nicht lebendig machen kann, ist auch jetzt nicht überwunden. Es spricht nicht die Linie und nicht die Form, sondern es wird ein lebendes Bild kunstvoll gestellt und sorgsam nachgezeichnet. In einem Tanz schwingt nicht eigentliche Bewegung, weil die Gruppe plastisch erstarrt und der Rhythmus der Komposition, anstatt selbst Jubel und Tanz auszudrücken, schwerblütig stockt. Klinger geht namentlich in der Modellierung der Akte jetzt mit Vorliebe zu der feinen Stichelarbeit über, für die Gaillard das Zeichen

gegeben hatte, und er verbindet den scharfen Schnitt des Grabstichels mit zarter Nadelarbeit und der rauheren Linie der Radierung sowie mit Aquatinta und der sammetflächigen Schabkunst. Die stoffliche Erscheinung der Oberfläche, die der Radierer mit so viel Mühe und Sorgfalt nachzubilden bestrebt ist, versagt ihre Wirkung, weil die Vereinigung der verschiedenen Kupferdruckverfahren zu gemeinsamer und einheitlicher Farbigkeit nicht gelingt.

Die Brahmsphantasie ist der letzte der großen zusammenhängenden Radierungszyklen, in denen sich durch anderthalb Jahrzehnte die wesentliche künstlerische Tätigkeit Klingers erschöpfte. Nur langsam wurde in der Folgezeit, da mehr noch als die Malerei die Plastik alle Kräfte in Anspruch nahm, die Arbeit an einer zweiten Folge „Vom Tode“ gefördert, die in langen Zwischenräumen von 1898 bis 1910 zur Ausgabe gelangte. Die ersten Blätter, die sich eng der Brahmsphantasie anschließen, gehören zu den wirkungsvollsten und am reichsten durchgebildeten Erfindungen des Zeichners, aber die spätere Vollendung geschah nur mehr mit halbem Interesse, und die letzten Kompositionen sind von einer schwer erträglichen trivialen Gespreiztheit. Unvorstellbare Symbole werden mit unzureichenden Mitteln in Bildform übersetzt. Von dem Überreichtum der Technik kehrt Klinger in diesen späten, scheinbar ungeduldig fertiggestellten Blättern zu einer kahlen Radierung zurück, die ebenso zeichnerisch abstrakt bleibt, wie die Phantasie, der die dürren Gebilde entstammen, der belebenden Sinnlichkeit entbehrt.

Unerwartet nach diesem offenkundigen Mißerfolge wandte sich Klinger, der nur noch in gelegentlichen Zweckarbeiten die Radierung geübt hatte, in seinen späten Jahren nochmals der Technik seiner ersten Erfolge zu, um im Jahre 1915 mit der Ausgabe eines alle früheren an Umfang weit übertreffenden Zyklus zu beginnen, der unter dem Titel „Das Zelt“ in sechsundvierzig Blättern eine selbsterfundene abenteuerliche Geschichte von Liebe und Leiden einer Frau illustriert, die in Märchenländer führt, um nach Raub und Mord und allerhand mystischem Zauberspuk schließlich in einer versöhnlichen Himmelfahrt zu enden. Ein ungeheuerer Aufwand an phantastischen Requisiten wird in dieser Bilderzählung getrieben, deren Atmosphäre eine zu künstlicher Schwüle erhitzte Erotik bildet. Die alte heroische Landschaft kehrt wieder, Krieger in fremdartigen Harnischen wechseln mit nackten Weibern und phantastischen Tieren. Das Meer schäumt auf, und in den Wolken erscheinen bedeutungsvolle Gestalten. Es wird getanzt und geliebt und entführt und getötet. Aber der Sinn all dieses vielfältigen Geschehens offenbart sich kaum

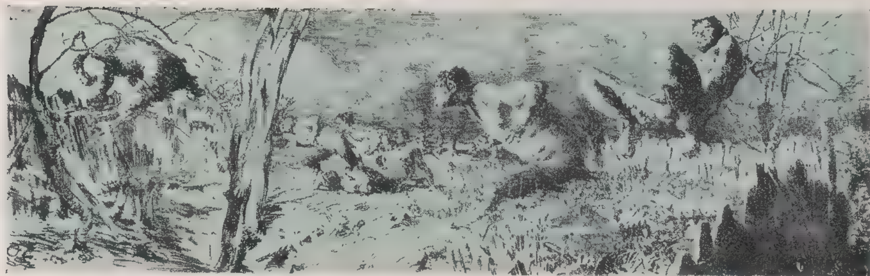
in der bildmäßigen Gestaltung, er wird mühsam aus Unterschriften abgelesen und aus Gebärden gedeutet.

Die Zeichnung selbst ist gegenüber der komplizierten Anlage der Brahmsphantasie bedeutend vereinfacht. Aber sie ist nicht ausdrucksvoller geworden, wenn sie anstatt umständlicher Modellierung sich oft nur des einfachen Konturs bedient, und technisch bewirkt die Beschränkung auf die reine Ätzung mit Aquatinta und gelegentlicher Hilfe des Stichels eher eine Verarmung als eine Konzentration.

Klinger hat mit diesem späten Werke seinem alten Ruhme kaum ein neues Blatt hinzugefügt. Es erschien in einer Zeit, da die Radierung nicht mehr ein ungewohntes Ausdrucksmittel war, die aber andere Ansprüche an malerische Vorstellungsfähigkeit und bildnerische Phantasie zu stellen gelernt hatte, als Klinger in diesen mühsam zu entziffernden, zeichnerisch starren Illustrationen ohne Worte zu erfüllen vermochte.



Max Slevogt, Aus „Die Inseln Wak-Wak“, 1921
Lithographie 86×123



Otto Greiner, Fliehende Faune, 1889
V. 28 Lithographie 85×284

GREINER



ange Zeit hat das Beispiel der Klingerschen Kunst auf viele seiner Zeitgenossen zugleich befruchtend und verheerend gewirkt. Keiner seiner vielen Nachahmer besaß die gleiche Mischung von Charakter und Fleiß, von Vorstellungsgabe und Willenskraft, die Klinger zu einer über alle Bedenken eindrucksvollen Leistung befähigte. Für Otto Greiner, dessen natürliche Anlage in eine ganz andere Richtung führte, war es gewiß kein Glück, daß er in Rom in den Bannkreis der Kunst und der Persönlichkeit Klingers geriet, zu dem er sich in einem großen Widmungsblatte ebenso bekannte wie dieser einst zu Böcklin. Denn nichts war Greiner ursprünglich so fremd wie die Gabe gestaltender Phantasie, und er mühte sich vergebens, den offenkundigen Mangel seiner Veranlagung durch einen fast pedantischen Fleiß zu ersetzen.

Greiner war durch den Zufall einer keineswegs als Anfang einer künstlerischen Laufbahn begonnenen Lehrzeit in einer Leipziger Lithographenanstalt zu der damals nur noch für gewerbliche Zwecke geübten Steinzeichnung gelangt, und die Ähnlichkeit seiner ersten Ausbildung mit dem Werdegang Adolf Menzels mochte den Jüngeren auf die Spur des Altmeisters deutscher Lithographie führen, der ihn in einem berühmt gewordenen Briefe zu seinen ersten Schritten ermutigte. Es scheint, daß Menzels Federlithographien zu der „Armee Friedrichs des Großen“ im besonderen anregend auf den jungen Lithographenlehrling gewirkt haben, der als Zwanzigjähriger eine Reihe frisch und unmittelbar empfundener Porträts flott auf den Stein

gezeichnet hat. Greiner war niemals glücklicher als in dieser ersten Zeit eines vorurteilslos unbefangenen Schaffens. Er verstand es, die charakteristische Pose seines Modells zu finden, und wenn er sie auch schon jetzt in einem photographischen Zwang festhielt, so bleibt doch dem Strich eine muntere Lebhaftigkeit, und das Licht spielt leicht und frei modellierend über die Fläche. Greiner wagte sich an ganz große Formate, und in einer Wirtshauslaube, durch deren dichtes Blätterdach helles Sonnenlicht dringt, entstand die Bravourleistung eines seiner Mittel voll bewußten Zeichners, dem die Bewältigung schwierigster malerischer Aufgaben komplizierter Lichtführung in einem beinahe üppigen Schwarz-Weiß scheinbar mühelos gelingt.

In Rom, wohin Greiner zum ersten Male im Jahre 1891 kam, geriet er in die Atmosphäre, die seinem Talente die für die Zukunft maßgebende Richtung weisen sollte. Er hatte zwar auch früher schon gelegentlich sich mit der Zeichnung halbmenschlicher Fabelwesen vergnügt, in der Nähe Klingers aber wurde aus solchen harmlosen Scherzen bitterster Ernst, und die Wirklichkeitsfreude wurde durch das Streben nach klassischer Würde in ein pedantisches Aktstudium verwandelt, mit dessen Hilfe der Zeichner in anspruchsvollen Kompositionen aus der antiken Mythologie ein Kunstwerk höherer Gattung zu erzeugen meinte. Die ursprüngliche Frische der Greinerschen Zeichnung ist in diesen Blättern spurlos verschwunden, an die Stelle eines flotten Striches tritt eine öde schematisierende Übermodellierung, der Blick ist angespannt auf das Einzelne gerichtet, und der organische Zusammenhang



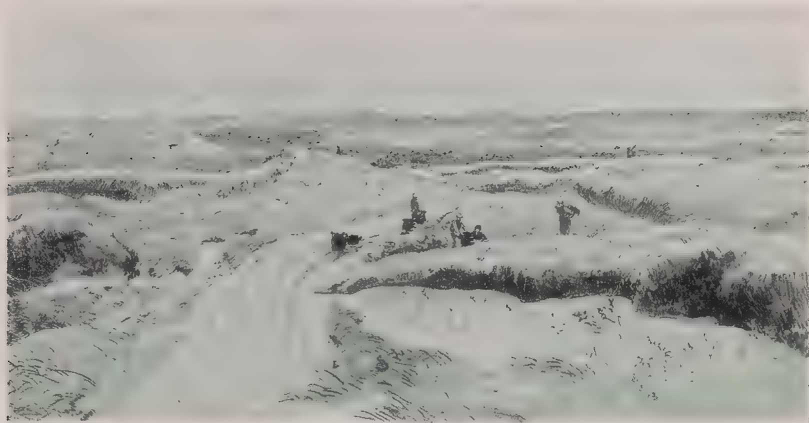
Otto Greiner, Alexander Oppler, 1889
V. 24 Lithographie 240×120

der Teile geht so sehr verloren, daß eine Gestalt oft nur mühsam abgelesen werden kann, und die Geste wie der Umriß jedes unmittelbar sprechenden Ausdrucks verlustig geht. Durch zu viel Richtigkeit entsteht das Falsche, weil das Auge, das sich zwingt, mit der absoluten Objektivität der photographischen Kamera zu sehen, die Empfindung für das Mögliche verliert und gleich dem Apparate schmerzhaft verzeichnet.

Greiner hat in dieser Weise eine große Zahl Bedeutung heischender Kompositionen geschaffen, und er ist nicht müde geworden, seiner trockenen Phantasie allerhand tiefsinnige Plattheiten zu den beliebten Themen vom Olymp und der Hölle, vom Satan und vom Weibe, von Golgatha und der Odyssee abzuzwingen. Wie Klinger und Geyger von der Radierung, so gelangte Greiner von der Lithographie allmählich zum Kupferstich, in dem er seinen Ansprüchen an die Sauberkeit der Modellierung noch besser zu genügen vermochte, und er hat in dem berüchtigten Gäa-Stich, den er 1912, nach vierjähriger Arbeit, endlich fertigstellte, nichts anderes bewiesen als die Fruchtlosigkeit seiner Bemühung, die niemals von den Teilen zu einem Ganzen und zu der allein befriedigenden höheren Einheit des Kunstwerkes geführt hat.

Von solcher Sisyphusarbeit erholte sich Greiner nur noch gelegentlich in Porträtzeichnungen. Noch immer offenbart sich in der ökonomischer gewordenen Strichführung der ungewöhnlich begabte Zeichenmeister, aber das Auge scheint mit einer eigensinnigen Absichtlichkeit sich dem photographischen Objektiv anzugleichen, das den modernen Menschen dazu erzogen hat, in der Flächenprojektion groteske Verschiebungen der Größenverhältnisse und der räumlichen Beziehungen der Teile hinzunehmen. Manche der späten Bildnisse übertreffen die frühen in der prägnanten Form und der charakteristischen Anordnung, aber das Leben ist erloschen, und eine bewegte Pose gerät in der künstlichen Erstarrung leicht in die Gefahr, als Karikatur zu wirken.





Toni Stadler, Landschaft
Lithographie 152×295

THOMA UND DIE KARLSRUHER

u Anfang der neunziger Jahre, als Greiner sein Parisurteil zeichnete, stand er mit dem Versuch einer Erneuerung der lithographischen Technik nicht mehr allein. Damals begannen Wilhelm Steinhausen und Hans Thoma für volkstümliche Wirkung auf weitere Kreise bestimmte Zeichnungen im Steindruck zu vervielfältigen. Steinhausen, der als Illustrator noch in der Tradition Ludwig Richters aufgewachsen war, hatte schon im Jahre 1875 den Versuch gemacht, lithographische Flugblätter religiösen Inhalts, die gleich den Holzschnitten alter Zeit der geistlichen Erbauung dienen sollten, zu verbreiten. Aber erst seit dem Anfang der neunziger Jahre, als seine Form schon weichlich und sein Strich ausdruckslos zu werden begann, fand sein Vorhaben Erfolg, und er prägte seinen süßlichen Christustypus, in dem das verwässerte Nazarenertum eines Schnorr von Carolsfeld den letzten Nachklang fand.

Glücklicher als in solchen religiösen Kompositionen war Steinhausen in einfachen Federzeichnungen anspruchsloser Naturmotive, und am besten bewährte sich seine lyrische Begabung in ganz zart radierten Stimmungsland-

schaften, deren leise verschwimmende Töne zu einem reinen Klange zusammenschmelzen.

Der Ton, den Steinhausen angeschlagen hatte, klingt in Thomas Graphik lauter und stärker fort. Noch ausgesprochener ist der volkstümliche Charakter der mit derben Konturen in einfach sprechenden Linien gezeichneten Kompositionen. Im Jahre 1892 hat Thoma sich zum ersten Male im Flachdruckverfahren versucht. Er benutzte eine ganz primitive Presse, und er suchte eigentlich nichts anderes als ein bequemes Mittel der Vervielfältigung seiner einfachen Umrißzeichnungen, die er gern mit Wasserfarben kolorierte. Ein bestimmtes Gefühl für die Eigenarten der Technik besaß er nicht, und seine Lithographie behielt immer den Charakter der Reproduktion.

Das ganze Stoffgebiet seiner Kunst spiegelt sich in Thomas graphischem Schaffen, aber es erscheint hier in einer abgeschlossenen und beinahe schon erstarrenden Altersform, da früher aus lebendiger Anschauung gezeugte Motive in einem harten Zeichenstil abgewandelt werden. Die zarte und innige Landschaftspoesie des jungen Thoma, die heitere Gelassenheit seiner Menschen wird in späten Wiederholungen früherer Schöpfungen zu einer trockenen Manier, und es überwiegen — nicht zum Vorteil des Gesamteindrucks seines graphischen Schaffens — die aus der Verehrung für Wagner und Böcklin entsprungenen Mythologien und christlichen Legenden, die in dem malerischen Werke des Meisters die minder glückliche Episode blieben.

Im Laufe der neunziger Jahre hat Thoma eine große Zahl von Lithographien geschaffen, in denen er als Zeichner immer dem einfachen, starken Strich treu blieb, der alle malerische Wirkung ausschließt, und es war natürlich, daß Thoma die farbige Bereicherung seines kahlen Schwarz-Weiß in demselben Auskunftsmittel suchte, das schon der alte Holzschnitt verwendet hatte. Er überdruckte die Strichplatte mit einer Tonplatte, aus der die Lichter weiß ausgespart sind. In einfachen, in großen Flächen anschaulich klar aufgebauten Landschaften und in Motiven aus dem ländlichen Leben hat Thoma das Beispiel für einen guten bürgerlichen Wandschmuck gegeben, der in den übergroßen „Karlsruher Steinzeichnungen", die für Schule und Haus bestimmt waren, eine künstlerisch minder einwandfreie Nachfolge fand.

Thomas Zeichenstil eignete sich besser für die flächige Lithographie als für die Kaltnadelradierung, der er seit dem Ende der neunziger Jahre sich immer ausschließlicher zuwandte. Sein scharf gerissener Strich wirkt in dem billigen Nickelblech, das er gern benutzt, leicht kahl, und er braucht den



Wilhelm Steinhausen, Landschaft
Radierung 232×328

Plattenton, um Helligkeiten und Dunkelheiten gegeneinander abzusetzen, die das reine Mittel der Zeichnung nicht zu erzeugen vermag. Wieder bleibt die klar geschichtete Hügellandschaft des heimatlichen Taunusgebirges das dankbarste Motiv des Zeichners, der in steigender Produktivität alte Figurenkompositionen in einer immer noch charaktervollen, harten Konturzeichnung wiedergibt. In diesen Alterswerken stellt sich eine Naivetät der Zeichnung ein, die an Schöpfungen einer glücklicheren Jugend gemahnt. Es ist ein liebenswerter Zug noch in den späten Idyllen eines im Empfinden kindhaft gebliebenen Greises.

In Karlsruhe wurde Thoma seit den neunziger Jahren zum Mittelpunkte eines Kreises von Künstlern, die ihm als ihrem natürlichen Haupte mehr oder minder starke Anregung dankten. In der Zeit, als neben ihm Graf Leopold von Kalckreuth an der Akademie wirkte, wurde die stille Residenzstadt zu einem der Vororte deutscher Kunst. Kalckreuth paßte sich der neuen Umgebung, in die er versetzt worden war, vortrefflich ein. Er gehört nicht zu den starken und originalen Talenten, aber er ist ausgezeichnet durch



Hans Thoma, Wolkenschatten, 1897
B. 428 Radierung 192×272

die Geradlinigkeit eines ehrlich empfindenden Menschen, die seiner Kunst Charakter verleiht. Kalckreuth hat das Leben der Landarbeiter geschildert und wurde auf seine Weise, wenn nicht zu einem Millet, so doch zu einem Bastien-Lepage der deutschen Malerei. Seine Radierung, die in den neunziger Jahren einsetzt, ist äußerlich wenig anmutend, seine Technik ist rauh, und seinem Strich fehlt der Reiz einer bestechenden Handschrift. Kalckreuth liebt es, seine Blätter in den Schatten stark und bis zu tiefer Tonigkeit durchzubilden, wie er sich gelegentlich der Schabkunst bedient, und er scheut nicht vor harten Kontrasten zurück. Seine Hand erscheint zu schwer für die leichte Technik der Radierung, und wie seine Malerei immer trocken und nüchtern wirkt, so ist die Oberfläche seiner gedruckten Blätter oftmals allzu reizlos und dürr.

Kalckreuth stammte aus Weimar, er lebte in Schlesien und malte in Hamburg, aber seine künstlerische Heimat fand er in Stuttgart und Karlsruhe, wo seine ehrliche und trockene Art am meisten Widerhall fand. In den Heften des Karlsruher Vereins für Originalradierung finden sich seine Radierungen

und Steindrucke in ihrer natürlichen Umgebung, in der Nähe Thomas und der Landschaftsradierer vom Schlage der Conz und Haueisen, die mit einem dünnen Linienwerk den Stimmungsgehalt klarer Vorfrühlingslandschaften wiederzugeben versuchten.

Im Jahre 1894 erschien das erste Heft des Karlsruher Vereins für Originalradierung, der alle ähnlichen Unternehmungen im übrigen Deutschland durch eine vergleichsweise frische, lebendige Haltung übertraf, wie er ihnen an Lebensdauer überlegen war. Volkmann, Kallmorgen, Schönleber und der wandlungsreiche E. R. Weiß bestimmten während der ersten Jahre den Charakter der Veröffentlichungen, die an Bedeutung gewannen, als im Jahre 1896 Kalckreuth, 1900 Thoma und im folgenden Jahre Schinnerer in die Reihe der Mitarbeiter eintraten. Auch Trübner ließ sich zu ein paar Radierversuchen gewinnen, aber der Maler, der auffallend wenig Interesse an der Zeichnung besaß, versagte in ein paar trockenen Fürstenporträts, wie auch seine späteren lithographischen Kriegszeichnungen erschreckend steif und unbeholfen ausfielen.



Leopold von Kalckreuth, Erntearbeit
Radierung 118×170



Hans Thoma, Engelwolke, 1892
B. 1 Lithographie 376×446

Als einzige sichtbar umschriebene Persönlichkeit ist aus dem Milieu der Karlsruher Radierung, die auffällig lange einen gemeinsamen Stilcharakter bewahrte, Adolf Schinnerer hervorgegangen, der wohl als getreuer Schüler die Bildform seiner Lehrzeit immer in sich trug, aber darüber hinaus sie selbständig umzumodeln bestrebt war. Durch seine natürliche Begabung war Schinnerer auf den zarten Lyrismus hingewiesen, der stets das Ideal der Karlsruher Landschafter gewesen ist. Er bildete in einem sparsamen Strichmaterial lichte Fernsichten über weite Ebenen, die in einer allgemeinen Helligkeit zu schweben scheinen. Aber Schinnerers Ehrgeiz bestimmte ihn zur Figurenkomposition, und er versuchte sich in einer Reihe bedeutungsvoll zyklischer Folgen, in denen er immer dann am glücklichsten ist, wenn er seine Menschen unbewegt einer leise beschatteten, gleichsam erwartungsvollen Stimmung einordnet. Eine knabenhafte Lyrik findet nicht leicht den Weg zu männlicher Reife, und der Versuch, einen naiven Zeichenstil ins Bedeutende

zu steigern, führte zu einem erzwungenen Kompromiß mit den Forderungen einer neuen Zeit.

Der liebenswürdige Ton der frühen Radierungen Schinnerers, die etwas vom Reiz der ursprünglichen Empfindung eines aufrichtigen Dillettantismus bewahren, fand bald Freunde und Nachahmer. Pretzfelder und Greve-Lindau folgten ihm getreulich, und Henne und Barthelmess sind ebenfalls abhängig von dem Beispiel seiner zierlich spielerischen Strichbildung.

Wie in Karlsruhe, so erschienen Sammelmappen mit Radierungen und Steindrucken während der neunziger Jahre in verschiedenen deutschen Städten. Auch die ältere Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, die bisher die Reproduktionsradierung gepflegt hatte, stellte sich seit dem Jahre 1898 auf die neue Aufgabe ein und veröffentlichte Jahreshefte mit Originalbeiträgen, die über den lokalen Charakter weit hinausgreifen. Im Gegensatz zu der internationalen Tendenz des Wiener Unternehmens beschränkten sich die Worpsweder ganz auf den engen Kreis ihrer kleinen Gemeinschaft. Die Stimmung eines verspäteten deutschen Barbizon spricht aus den empfindsamen Landschaften Hans am Endes wie den derben Bauerntypen Fritz Mackensens und den durch Aquatinta in Stimmung gesetzten düsteren Naturaufnahmen Fritz Overbecks, während Heinrich Vogeler einen Zug präraffaelitischer Weltfremdheit in dieses künstlich ländliche Milieu hineinträgt.

Nicht lange nach dem Einsetzen des neuen allgemeinen Interesses für die Originalradierung begann die Lithographie in den Radiervereinen selbst der älteren Technik von neuem den Rang streitigzumachen. Der Steindruck mußte im Anfang der neunziger Jahre als künstlerisches Ausdrucksmittel in Deutschland neu entdeckt werden, und die Entwicklungsphasen dieser zweiten Erfindung gleichen denen der ersten merkwürdigerweise in vielen Zügen. Wieder stand am Eingang eine grobe Federtechnik wie in den alten „polyautographischen Versuchen", und wieder richtete sich das Streben sehr bald auf ein möglichst leistungsfähiges Reproduktionsverfahren, das in der Richtung des Farbendrucks von mehreren Steinen ausgebildet wurde.

Mit Thoma bemühten sich andere Künstler, die in Italien mit Hans von Marées in Berührung gekommen waren, um den Flachdruck großzügig einfacher Landschaftsstudien. Pidoll gab im Jahre 1893 sieben autographische Federzeichnungen heraus. Albert Lang und Emil Lugo haben im engen Anschluß an Thoma große Landschaftsdarstellungen in gleichmäßiger Strichmanier auf den Stein gezeichnet. Ihre Blätter sind charaktervoll in der klaren



Adolf Schinnerer, Flachlandschaft, 1909
G. 246 Radierung 160×270

Durchbildung, aber sie wirken einförmig und ausdrucksarm, und sie sind mehr Niederschrift eines Formengerüstes als Darstellung eines Naturausschnitts.

Die andere Richtung des Steindrucks, die sich ebenfalls in der Nähe Thomas entwickelte, wo der Karlsruher Radierverein im Jahre 1896 mit der Herausgabe von Lithographienheften begann, suchte einfachen Landschaftsmotiven einen Klang lyrischer Stimmung zu entlocken. Aber weder Gustav Kampmann noch Hans von Volkmann noch die anderen Künstler des Kreises gelangten über eine stereotype Formel für die Darstellung bescheidener Vorfrühlingslandschaften, die sie mit ein oder zwei Farbplatten zu überdrucken liebten, hinaus. Am meisten Empfindung für die klaren Linien süddeutschen Hügellandes bewährte Toni Stadler, dessen Kunst ebenfalls wesentlich auf einen gleichbleibenden Ton gestimmt war, der aber in bescheidener Zurückhaltung mehr Geschmack und Selbstkritik bewies als die Zeichner der großen Steindruck-Wandbilder, die eine leicht zu handhabende dekorative Formel ausbildeten.

Als Techniker der Farbenlithographie tat sich in Stuttgart Carlos Grethe hervor, der im Übereinanderdrucken verschieden getönter Steine eine bemerkenswerte Virtuosität entfaltete. Seine Lieblingsmotive waren das Wasser und die Schiffe. Durch eine weich verschwimmende Zeichnung wußte er scheinbar

malerische Effekte zu erzielen, die er durch geschmackvolle Verwendung dekorativer Farben wirkungsvoll steigerte.

In einer Zeit, deren höchster Stolz die Pflege einer neuen Geschmackskultur bedeutete, konnten Carlos Grethes Farbensteindrucke für vollwertige künstlerische Leistungen genommen werden, und Karl Schmoll von Eisenwerth, der banale Illustrationen in süßlichen Farbentönen druckte, galt als ein Meister der neuen Technik, die unter seinen Händen endgültig die Wendung zur Gebrauchsgraphik nahm. Allerlei Druckwerk, von der Einladungskarte bis zum Kalender, vom Wandbilde für Schul- und Kinderzimmer bis zum Plakat, wurde mit Hilfe des leicht anwendbaren Verfahrens geschmückt, aber der Kunst erwuchs kaum ein Gewinn aus der neugewonnenen Technik dieses Vielfarbendrucks.



Adolf Schinnerer, Kirchgänger, 1910
G. 261 Radierung 123×230



Fritz Boehle, Der heilige Antonius, 1906
S. 56 Radierung 263×403
(Mit Erlaubnis des Verlages der Münchener Graphischen Gesellschaft)

BOEHLE UND DIE MÜNCHENER



Eine allgemeine Begeisterung für Böcklin und Wagner, die auch für Thomas Kunst bestimmend wurde, erreichte in München während des letzten Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Franz Stuck galt als der vielbewunderte Erbe einer großen Tradition, bedeutungsvolle Stoffe wurden in umfangreichen Gemälden mit gespreizten Gesten tiefsinnig illustriert. Romantische Weltabgewandtheit führte die Kunst einerseits zu der klassizistischen Pose der neuen und neuesten Deutschrömer, anderseits zu einem deutschtümelnden Archaismus, der die Formenwelt Dürers und Cranachs wieder zum Leben zu erwecken meinte.

In den Jahresheften des Münchener Vereins für Originalradierung, der im Jahre 1892 begründet wurde, spiegelt sich getreulich diese Stimmung

einer merkwürdig zeitfremden Kunst, in der Leibl gleich einem Boten aus ferner Welt erscheint. Stuck selbst hat sich nur selten zur Beschäftigung mit der Radierung herabgelassen. Er wiederholte einige seiner rasch berühmt gewordenen Kompositionen, wie den „Lucifer“ und die „Sünde“, auf der Kupferplatte. Selbst das Porträt seiner Mutter bekommt den fatalen Zug unechter Pose, der dem starken ursprünglichen Talent Stucks zum Verhängnis werden sollte. In späteren Jahren hat der Künstler nicht mehr radiert. Weite Kreise fanden mehr Gefallen an den photographischen Reproduktionen seiner Gemälde, die zum beliebten Wandschmuck wurden.

Als Radierer hat Albert Welti, der selbst Deutsch-Schweizer war und mehr als ein Jahrzehnt seines Lebens in München verbrachte, das Erbe Böcklins angetreten. Er war erfinderisch in Fabelwesen und romantisch-pathetischen Märchenstimmungen, die gelegentlich ins Groteske umschlagen, und er traf den Geschmack eines Publikums, das im Kunstwerk die gesteigerte Geste und die anregende Unterhaltung suchte. Im Gegensatz zu dem getragenen Tone des Stuckschen Klassizismus liebte Welti die derben Formen, eine unübersichtlich verknäulte Bewegung und ein in kräftigen Kontrasten vom tiefsten Schatten zum hellsten Lichte rasch und unvermittelt umspringendes Schwarz-Weiß.

Weltis Radierung gewinnt in ihrer oberflächlichen Wüstheit einen Anschein von Originalität, den Julius Diez durch eine humoristische Übertreibung altdeutscher Holzschnittmanier zu erreichen sucht. Der altdeutsche Mummenschanz war ähnlich wie im Anfang so im Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts eine beliebte Mode der Münchener Kunst, die sich zugleich in ein altväterisches Biedermeiertum verkleidete. Franz Naager hatte als einer der ersten sich in den Stil Cranacher Madonnen einzuleben versucht. Ignatius Taschner zeichnete grobe Bauerngestalten in steifleinener Tracht mit manieriertem Umriß. Josef Sattler bemühte sich allen Ernstes um eine Wiederbelebung des alten Buchillustrationsstiles. Er verstand es besser, sich in das spätgotische Linienwerk der Holzschnitte des jungen Dürer und Cranachs einzufühlen, und er schuf einen persönlichen Stil krauser Federzeichnung, der zu seiner Zeit starken Eindruck übte. Sattler hat seine Zeichnungen fast ausschließlich mechanisch vervielfältigen lassen. Es schwebte ihm eine Reform des Buchdrucks vor, aber er scheiterte an der großen Aufgabe, die er sich mit der monumentalen Ausgabe des Nibelungenliedes gestellt hatte. Von 1898 bis 1904 wurde an dem Werke gearbeitet, dessen Illustrationen in ihrer kahlen

Größe nüchtern und schematisch, in ihrer stumpfen Farbigkeit leer und eindruckslos erscheinen.

Aus diesem Kreise der Münchener Ritterromantik, als deren Haupt und Führer Wilhelm Diez an der Akademie wirkte, ist Fritz Boehle hervorgegangen, dessen erste Radierungen, die im Jahre 1892 entstanden sind, von gleichzeitigen Blättern Anetsbergers sich kaum unterscheiden. Gepanzerte Ritter auf schweren Gäulen sind das Motiv dieser Kunst, die deutsch zu sein glaubt, wenn sie sich aus der Gegenwart in eine erdachte Vergangenheit flüchtet. Das schummerige Helldunkel seiner ersten Radierungen gibt Boehle bald preis, um die Form mit harten Umrissen und schematischen Schattenstrichen scharf im Lichte plastisch zu modellieren. Die allgemeine Vorstellung von altdeutschem Holzschnittstil, die das Münchener Kunstgewerbe zu einem Mittel archaisierender Flächendekoration ausbildete, wurde auch für Boehle maßgebend, da er begann, drahtstarke, tiefgeätzte Striche in starren Parallelzügen nebeneinander zu setzen. In solcher Manier zeichnete er die Schwarzwälder Bauern in ihren altfränkischen Bratenröcken und versuchte, durch eine absichtlich stockende Bewegung dem alltäglichen Vorgang eine feierliche Gemessenheit mitzuteilen. Das Jahr 1897 brachte in dem Leben der Mainschiffer ein neues Stoffgebiet, und zugleich machte sich der Einfluß eines durch Pidoll vermittelten kalten Klassizismus geltend, der nochmals versteinernd zu wirken scheint. In einer gewaltsamen Bewegungslosigkeit suchte Boehle eine Monumentalität, die den Menschen gleichsam in den luftleeren Raum stellt und mehr auf das plastische Gleichnis zielt als auf die malerische Form.

In den folgenden Jahren wandte sich Boehle vornehmlich dem Bildhauerberufe zu, und die 1906 entstandenen Radierungen erscheinen ebenso wie die großen Lithographien der späteren Zeit mit ihren statuenhaften Rossen nur mehr wie Vorarbeiten für Denkmalsaufgaben, mit denen der Künstler sich trug. Boehle selbst mochte sich in solchen Arbeiten als den wahren Erben Hans' von Marées fühlen, der seine Aufgabe darin gesehen hatte, der Gegenwart die große Form der klassischen Kunst wiederzugeben. Aber Marées hatte gewußt, daß archaisierende Rückschau nicht zu solchem Ziele führe, und Boehles Kunst war zur Unfruchtbarkeit verurteilt, weil sie sich außerhalb des Lebens und der Zeit stellte. Boehles starre Plastik ist die angenommene Manier eines Zeichners, dessen Eigensinn sich zu dünkelhafter Überlegenheit steigert, und dessen Kunst in gewollter Kälte endlich zu hartem Stein gefriert.

KÄTHE KOLLWITZ



ie Mehrzahl der Nachfolger Klingers, deren Namen aufzuzeichnen kaum der Mühe verlohnt, da sie dem Werke ihres Meisters nichts hinzuzufügen hatten, suchte gleich Greiner ihr Vorbild in dem Zeichner der klassizistischen Aktkompositionen und mythologischen Phantasien. Massenhaft entstanden zyklische Folgen von Radierungen, in denen das ewig dankbare Thema vom Weibe und der Liebe und vom Tode und dem Jenseits mit viel Tiefsinn und Aquatinta abgewandelt wurde. Der Kunst erwuchs aus dieser Produktion, die auf ein dankbares Publikum rechnen durfte, wenig Gewinn, und Klinger gereicht die Gefolgschaft, über die er selbst sich weit emporhebt, kaum zur Ehre.

Der zweite Klinger, der Zeichner realistisch gesehener Vorgänge aus dem gegenwärtigen Dasein, fand nicht ebensoviel Verständnis und Nachahmer. Allein eine Frau wurde durch sein Beispiel zu selbständigem Schaffen angeregt, und wenn sie in einem allgemeinen Verstande seine Schülerin heißen darf, obwohl sie nicht seine unmittelbare Lehre genossen hat, so war sie unabhängig genug, doch niemals eine Nachahmerin zu werden. Käthe Kollwitz hatte als ganz jugendliche Schülerin Stauffer-Berns im Jahre 1884 noch die erste Blütezeit der Berliner Radierung erlebt, und schon damals hatte sie von Klingers ersten Werken einen starken Eindruck empfangen. In München, wo sie ihre Lehrzeit beendete, entstanden im Jahre 1890 die ersten Radierversuche, die nur in Äußerlichkeiten die Abhängigkeit von Peter Halms Ätztechnik verraten, aus denen zugleich von allem Anfang die ehrliche Gesinnung einer starken zeichnerischen Begabung und eines aufrechten Charakters spricht.

In Berlin gewann in den folgenden Jahren die Künstlerin die volle Herrschaft über ihre Ausdrucksmittel. Sie fand zugleich ihr Stoffgebiet, das durch die menschliche Teilnahme mit der Not der Ärmsten bestimmt wurde. Was Klinger in seinen „Dramen“ mehr äußerlich virtuosenhaft erzählt hatte, das gestaltete Käthe Kollwitz, nicht novellistisch auf den einzelnen Fall porträthaft zugespitzt, sondern in Milletschem Sinne verallgemeinernd aus einem tiefen eigenen Mitempfinden. Ihr Werk geht auf in der Armeleutemalerei der



Käthe Kollwitz, Selbstbildnis, 1893
S. 13 Radierung 177×128

neunziger Jahre, aber ihr allein wird das Motiv zum Erlebnis, sie faßt den Proletarier und mehr noch das Proletarierweib der Großstadt, ähnlich wie Millet den Bauern, als eindrucksvollen Typus. Not und Sterben sind der Inhalt dieser ersten Radierungen, die in dunklen Stuben das dumpfe Beieinander bedrückter Menschen schildern, und aus denen im Jahre 1897, angeregt durch Gerhart Hauptmanns Drama, der Zyklus vom „Weberaufstand" herauswuchs, der als Abschluß und Höhepunkt einer ersten Schaffensperiode der Künstlerin gelten kann. Steinlen, der Ähnliches wohl versucht hatte, bleibt weit zurück



Käthe Kollwitz, Carmagnole, 1901
S. 49 Radierung 525×340

hinter der eindringlichen Stärke der Bilderfindungen Käthe Kollwitz'. Ihre bildnerische Gestaltung steht in dem allgemein menschlichen Gehalt ebenso frei dem Stoffe gegenüber wie die dichterische Formung, die ihm Hauptmanns Drama gegeben hatte. Ältere Bildgedanken gehen ein in die neue Folge und werden in lithographischer Zeichnung abgewandelt, während die eigentlichen Weberblätter in einer freien, offenen Ätztechnik bewegte Menschenmassen in dem Rhythmus aufrührerischer Gemeinschaft zusammenschließen.

Das Thema des „Aufruhrs“ steht auch in den folgenden Jahren im Mittelpunkte von Käthe Kollwitz' Schaffen, und im Jahre 1901 wird in der „Carmagnole“, dem Tanz um die Guillotine, die Leidenschaft fanatisierter Weiber zu wahrhaft dämonischer Wildheit gesteigert. Hier schwingt der Rhythmus des Tanzes wirklich in der Bewegung der Masse, die mit im Grunde wenig Figuren gemeistert wird. Es ist nicht die Einzelbewegung studiert und nicht eine Komposition aus Teilen zusammengebaut, sondern eine visionäre Vorstellung der unheimlichen Rotte in enger Gasse phantastisch ansteigender düsterer Häuser wird zu schauerlichem Erlebnis, das bleibend in der Erinnerung haftet.

Im Jahre 1903 begannen wieder neue und nochmals gewaltsamere Vorstellungen stürmisch bewegter Menschenmassen sich zu der zyklischen Folge vom „Bauernkriege“ zu verdichten, mit der die Künstlerin sich bis zum Jahre 1908 beschäftigte. Das Format der Platten wächst. An die Stelle dumpfer Gebundenheit tritt leidenschaftliche Bewegung. Die technischen Mittel werden durch Aussprengverfahren, Vernis mou und Aquatinta bereichert. Die bildnerische Phantasie erfährt einen heftigen und beinahe schmerzhaften Antrieb, der sich in Gestalten von dämonischer Kraft entlädt, die das Erlebnis des Krieges eindrücklicher versinnlichen als spätere Darstellungen anderer, die von wirklichen Erfahrungen berichten. Das innere Erlebnis erweist sich als das stärkere in einer Persönlichkeit, der Darstellung immer Offenbarung ihres Selbst bedeutete, wie sie niemals eigentlich andere Züge porträtiert hat als ihre eigenen.

Wenn die unmittelbare Überzeugungskraft die Stärke einer aus innerem Drang geborenen Selbstdarstellung, so ist die Beschränktheit des Umfanges ihre natürliche Schwäche, und es ist das Schicksal einer Kunst, die auf



Käthe Kollwitz, Aus dem „Bauernkrieg“, 1906
S. 94 Radierung 303×440

solcher Grundlage steht, daß sie versiegt, wenn der schöpferische Antrieb schwindet, der unabhängig ist von bewußtem Willen und erworbener Fertigkeit. Käthe Kollwitz hat in den Jahren 1910 und 1911 noch das Thema von Tod, Mutter und Kind in eindrucksvollen Gruppen behandelt, die sich plastischen Kompositionen nähern, aber ihr Werk war vollendet, und das äußere Erlebnis des Krieges vermochte so wenig neu befruchtende Wirkung zu üben, daß der Versuch bildnerischer Gestaltung nach ein paar schemenhaft matten Lithographien bald aufgegeben wurde, wie auch die übergroßen Steinzeichnungen und Holzschnitte der letzten Jahre dem Werke der Künstlerin kaum Wesentliches hinzufügten.



Max Liebermann, Polospiel, 1912
S. 136 Radierung 180×230



Max Liebermann, Badende Jungen, 1906
S. 56 Radierung 175×235

LIEBERMANN



Die erste Phase der Berliner Radierung, die zeitlich in die achtziger Jahre fällt, erhielt ihren Charakter wesentlich durch das Werk Klingers und Stauffer-Berns. Das folgende Jahrzehnt stand ganz im Zeichen Liebermanns, der zum anerkannten Haupt und Führer einer neuen Künstlergruppe emporstieg, und seit der Wende des Jahrhunderts fand seine Kunst in einer starken Gefolgschaft, an deren Spitze Corinth und Slevogt stehen, den Rückhalt, der ihr zum endgültigen Siege verhalf.

Max Liebermanns erster Radierversuch reicht in eine Zeit zurück, in der in Deutschland noch wenig von der Technik die Rede war. Im Jahre

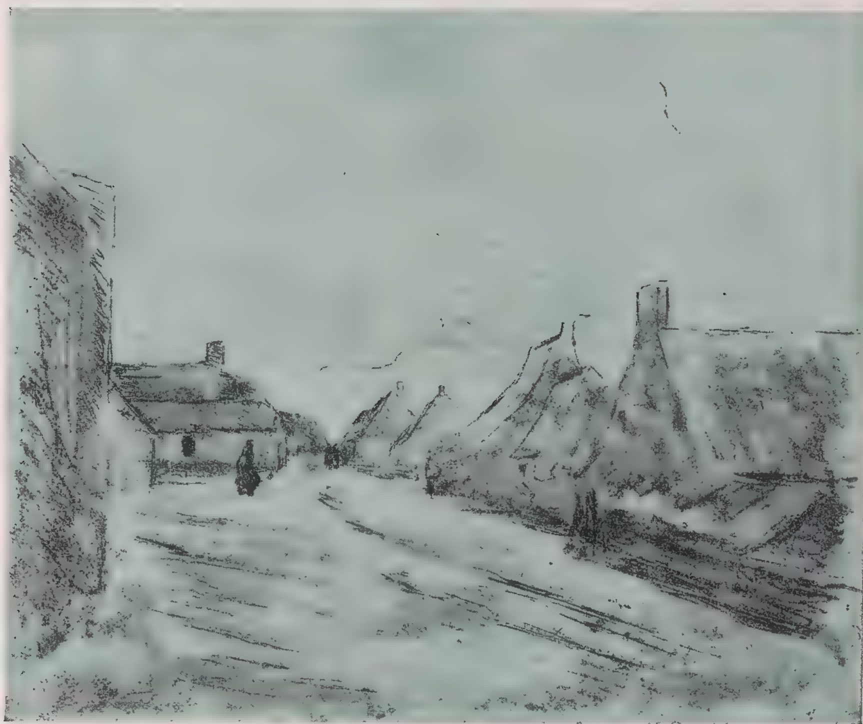
1876 hat der Künstler in Paris, einer Aufforderung der „Gazette des beaux-arts“ folgend, ein Gemälde in einer Radierung wiederholt. Aber die Platte fand keinen Beifall. Die Ätzung war zu nüchtern und trocken ausgefallen, und Köpping, der später die Aufgabe übernahm, zeigte, wie im Gegensatz ein erfahrener Techniker den Tonreichtum des Gemäldes in einem kontrastreich brillanten Schwarz-Weiß wiederzugeben vermochte.

Liebermann hat sieben Jahre später das Bild einer Weberstube mit besserem Gelingen für die „Gazette des beaux-arts“ radiert, aber die Anregung zu selbständig graphischem Schaffen hat er erst in Holland und wohl durch das Beispiel Israels’ empfangen, dem er sich in vielem, und nicht zuletzt in der Bewunderung für Rembrandt, verwandt fühlte. Im Jahre 1887 setzte Liebermanns eigentliche Radiertätigkeit ein, um im Jahre 1890 zu einer ersten Höhe der Vollendung zu führen.

Motive aus dem Leben der holländischen Bauern und die karge Dünenlandschaft unter einem trübe verschleiernden Himmel gaben dem Künstler die Motive für seine ersten Radierungen. Sein Streben geht in dieser Zeit auf bildmäßige Abrundung in einem tonigen Schwarz-Weiß, und die Platte wird in vielfältigem Verfahren in ihrer ganzen Oberfläche aufgerauht, um das Weiß des Papiers überall mit dem Korn der Farbe zu decken, aus deren Hebungen und Senkungen die Form im wechselnden Lichte entsteht. Geätzte Striche überkreuzen sich in unregelmäßigen Lagen, die porösen, kreideähnlichen Züge des Vernis mou schaffen Tonübergänge, und zarte Kaltnadelarbeiten vermitteln zwischen Licht und Schatten. Die Wirkung des einzelnen Striches wird getilgt. Der Zeichner malt auf der Platte. Die Stimmung einer freudlos beschatteten Menschheit spiegelt sich in dem düsteren Grau, das alle Töne bindet.

In der Kraft der künstlerischen Gestaltung, der Ökonomie der Figurenanordnung und der Klarheit der Raumanschauung ist Liebermanns Radierung der des Israels, deren Vorstellungswelt sie aufnimmt und weiterbildet, von allem Anfang überlegen. Im Jahre 1893 gab die photographische Gesellschaft in Berlin eine Mappe heraus, in der achtzehn der schönsten frühen Radierungen vereinigt waren. Aber die Öffentlichkeit nahm kaum Notiz von diesen Versuchen, die aller Tradition ins Gesicht zu schlagen schienen und den banalen Machwerken des Radiervereins, die als ein Maßstab galten, so wenig gleich sahen.

Im Jahre 1894 begann Liebermann von der vollen Bildwirkung und der tiefen Tonigkeit zu einer offenen Zeichnung überzugehen, die in weitem



Max Liebermann, Dorfstraße, 1890
S. 12 Radierung 225×276

Umfange die Helligkeit des weißen Papieres für eine gleichmäßige Belichtung ausnutzt. Er ritzte mit der kalten Nadel ganz zart ein paar flache Landschaften unter hohem, hellem Himmel in die Kupferplatte, und er nutzte die Wirkung des Grates, der in frühen Drucken weiche Schwärzen um die tiefer gerissenen Striche legt, zu stärkeren Kontrasten, die den kleinen Blättchen eine überraschende Tiefenwirkung sichern. Vier Jahre später erschienen sechs solcher Kaltnadelarbeiten in einer Mappe des Cassirerschen Verlages, die ebensowenig Anklang fand wie die frühere Publikation.

Aber langsam begann doch die Öffentlichkeit auf die Arbeit des Radierers aufmerksam zu werden. Der Münchener Radierverein, die neubegründete Zeitschrift „Pan", die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst bestellten Platten, und es entstanden die Meisterwerke, die den Abschluß der ersten Epoche der Liebermannschen Radierung bilden. In den „Netzflickerinnen"



Max Liebermann, Judenstraße in Amsterdam, 1908
S. 72 Radierung 310×220

wird das Thema des großen Gemäldes nochmals einfacher und schlagender abgewandelt. Die Frauen scheinen mit der Erde selbst zu verwachsen unter dem niederen Horizont, den nur die eine knapp überschneidet, die in gebeugter

Haltung sich erhebt. Sonnenlicht, das langsam das trübe Grau der frühen Kunst Liebermanns durchbricht, spielt in schimmernden Flecken unter dem schweren Laubdach der Bäume auf der Wand des Hauses und auf Tischen und Bänken des „Wirtsgartens in Rosenheim", der zum ersten Male den einheitlichen Ton durch die volle Farbigkeit einer reichen Palette von schimmerndem Schwarz-Weiß ersetzt. Und es erscheint endlich das später vielfach abgewandelte Motiv der „badenden Jungen" in einer der vollkommensten Radierungen am Ausgange dieser frühen Epoche, die mit dem Jahre 1896 abschließt.

Eine Höhe war erreicht, und ein Abschluß war gegeben in Meisterleistungen, die in ihrer Art nicht mehr überboten werden konnten. Während des folgenden Jahrzehntes ruhte die Radiertätigkeit Liebermanns beinahe völlig. Nur gelegentlich entstand ein Blatt, wie der Karren in den Dünen, der in der „Insel"-Mappe veröffentlicht wurde, und der Rindermarkt. Neues



Max Liebermann, Reiter am Strande, 1910
S. 112 Lithographie 290×345



Max Liebermann, Wilhelm von Bode, 1915
Radierung 230×177

kündet sich an, ohne noch endgültige Form gewonnen zu haben. — Erst mit dem Jahre 1906 setzt wieder eine intensive Beschäftigung mit der Radierung ein. Der Stil der Liebermannschen Malerei hatte sich seither von Grund auf gewandelt. Die Bilder der neuen Zeit sind anstatt auf einen einheitlichen Ton auf ein paar kräftig sprechende Lokalfarben gestellt, und die Radierung sucht das Gleichnis dieser neuen Farbigkeit in offen, tief geätzten Strichen,

die unverbunden nebeneinander auf dem Weiß des Papiers stehen, das sie in Flecken wechselnder Ausdehnung umrahmen. Die gleichen Judenstraßen in Amsterdam mit den buntbeladenen Gemüsekarren und der sich drängenden Menge der Menschen, die das Hauptthema der neuen Gemälde bilden, kehren in den ersten Radierungen der Epoche wieder. Das Licht, das früher nur schwer sich Bahn brach, liegt nun offen auf den Dingen. Die Menschen, die gebunden schienen, bewegen sich frei. Die badenden Jungen treten aus dem dämmernden Halblicht unter schattenden Bäumen in die klare Luft des Meeresstrandes, und in einander folgenden Fassungen des oft behandelten Themas wird aus dem trüben Tag, der die Farben ausglich und die Dinge in einen einheitlichen Ton kleidete, ein sonniger Morgen mit den starken Helligkeiten und den wenigen tiefen Schatten unbedeckten Lichtes. Die Körper, die vordem stärker modelliert waren, werden flächiger, und die Bewegung sammelt sich in einem knapp gezogenen, stark sprechenden Kontur. Der Mensch, der früher in der Natur aufging, tritt in den Mittelpunkt der Liebermannschen Kunst. Das Interesse an der physiognomischen Erscheinung wächst. Reine Figurenkompositionen werden gewagt, wie in dem Blatte mit Simson und Delila, das in zweifacher Fassung nicht zu befriedigender Lösung gebracht wird. Und die lange Reihe der Selbstporträts setzt mit einer oft veränderten ersten Aufnahme ein, die nach anfänglichen Versuchen einer allzu detaillierenden Durchbildung der Gesichtszüge schließlich zu klarer Zeichnung rein geätzter Striche gesteigert wurde.

Wieder ist in raschem Anlauf eine neue Höhe erreicht, die in der ausgiebigen Produktion der Jahre 1907 und 1908 sich auswirkt. Aber schon das folgende Jahr bringt nochmals eine Umstellung, und das Interesse für die Radierung wird beinahe ganz zurückgedrängt durch eine intensivere Beschäftigung mit der Lithographie, die Liebermann in früheren Jahren nur gelegentlich geübt hatte. Schon 1890, in der Zeit der ersten tonigen Radierungen, hatte er in einer weichen Wischtechnik Strandbilder auf den Stein gezeichnet, ein paar Jahre später war ein Versuch im Farbendruck und ein mehr zartes als energisches Fontaneporträt gefolgt, das der „Pan" 1896 veröffentlichte. Aber erst 1909 fand Liebermann Gefallen an einem kräftigen Kreidestrich und an der satten Farbe des weichen Materials, das ohne Schwierigkeit zusammenhängende Flächen gestalten läßt und den lebendigen Charakter rascher Niederschrift im Drucke bewahrt. Liebermann hat in der neuen Technik Porträts und Landschaften, seine badenden Jungen und Pferde am Strande, die in gleichzeitigen Bildern oft wiederkehren, gezeichnet.



Max Liebermann, Das Bilderbuch, 1920
Radierung 220×283

Mit nochmals gereifter Vorstellung kehrte er im Jahre 1910 zur Kupferplatte zurück, für die ihm von nun an die unmittelbar das Metall schneidende kalte Nadel, die den Umweg der Ätzung erspart und schärfere Linien reißt, das bevorzugte Instrument wird. Die bedeutendsten Bildnisköpfe, das eindrucksvollste Selbstporträt, der prachtvolle Cohen, und die letzte und stärkste Aufnahme Bodes danken den folgenden Jahren ihre Entstehung. Das psychologische Interesse, das sich in einer langen Reihe immer neuer Selbstbildnisse betätigt, wird nochmals ausgesprochener zum Hauptmotiv des Liebermannschen Kunstschaffens. Die räumliche Entfaltung tritt dagegen zusehends zurück. Der Künstler geht der Erscheinung näher zu Leibe. In Darstellungen bewegter Menschenmenge verringert sich die absolute Zahl der Figuren, aber der Einzelform wächst prägnantere Funktion im Zusammenhang des Ganzen zu, und der Eindruck des Lichtes braucht immer weniger an kontrastierendem Schwarz der Schatten. Eine neue Darstellung des Polospiels, die eine frühere Fassung

des gleichen Themas variierend zu schärferer Intensität zusammenreißt, nimmt die Bildfläche enger, ist sparsamer in der Zahl der Reiter, gibt nichts mehr von Ton und läßt nur die reine Linie sprechen, die in scharfer Furche das blanke Kupfer schneidet.

Die energischen Kaltnadelarbeiten der Jahre 1911 bis 1913 hat Liebermann in späterer Zeit nicht mehr übertroffen. Die Stimmung der ersten Kriegszeit lockte ihn auf das fremde Gebiet der Tagesillustration in rasch entstandenen Lithographien, und in einem Bande mit den kleinen Schriften Heinrichs von Kleist, der 1917 erschienen ist, versuchte sich Liebermann in freien Erfindungen, die seiner ganz auf die lebendige Anschauung gestellten Kunst nicht eigentlich natürlich waren.

Neue Motive, der Garten in Wannsee und das oft gezeichnete Enkelkind mit der alten Wärterin, gaben seit 1918 Anlaß zu einer Reihe von Kaltnadelarbeiten, in denen stärkere Kontraste wieder zu einer reicheren Farbigkeit des Schwarz-Weiß führen und im Gegensatz zu dem Zeichenstil, der in dem Poloblatt auf seiner Höhe stand, zur vollen Bildmäßigkeit zurückkehren.



Max Liebermann, Aus Kleist, Kleine Schriften, 1917
Lithographie 50×125



Lovis Corinth, Liegender Akt, 1912
S. 90 Radierung 190×287
(Mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin)

CORINTH



Anders als Liebermann, der sein Talent immer in der strengen Zucht einer überlegenen Geistigkeit hielt, hat Lovis Corinth mit einer genialischen Unbekümmertheit seinem Temperament freien Lauf gelassen. Er hat seine Lehrzeit als Schüler Bouguereaus begonnen, und er hat dessen akademische Manier mehr durch eine überschäumende Naturkraft als durch bewußte Einsicht überwunden, um erst als Vierzigjähriger in der Berliner Atmosphäre und in der Nähe Liebermanns nach einer sorglosen Münchener Jugend zu der Selbstbesinnung zu gelangen, die seiner Begabung richtunggebend wurde.

Trotz einer erstaunlichen Frühreife hat Corinth sich künstlerisch vergleichsweise spät gefunden, und auch als Radierer setzt seine wesentliche Betätigung abgesehen von einer Reihe zusammenhangloser Versuche früherer

Zeit erst nach seinem fünfzigsten Lebensjahre ein. Im Jahre 1894 entstand in München die halb groteske Historienfolge der „Tragikomödien“, in der alle Einflüsse einer Epoche starker künstlerischer Gärung, vom „Jugendstil“ bis zum Naturalismus, von romantischer Geschichtsauffassung bis zur Drastik karnevalistischer Kostümfestlaune in merkwürdiger Mischung einander überkreuzen. Schwäche und Stärke Corinthscher Komposition werden schon in diesen frühen Phantasieschöpfungen offenbar, die, aus der Fülle einer überströmenden Schaffensfreude geboren, nicht zur letzten Klarheit bildlicher Formung ausgereift sind. In der Radierung geht Corinth auf den Eindruck voller Bildmäßigkeit in einem reich gestuften Schwarz-Weiß, das noch ohne jede Ökonomie bald mit Farbenandeutung, bald mit Schattenangaben die Fläche in eine ungeordnete Wildnis heller und dunkler Flecken zerlegt.



Lovis Corinth, Stehender Akt, 1896
S. 19 Radierung 150×60
(Mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin)

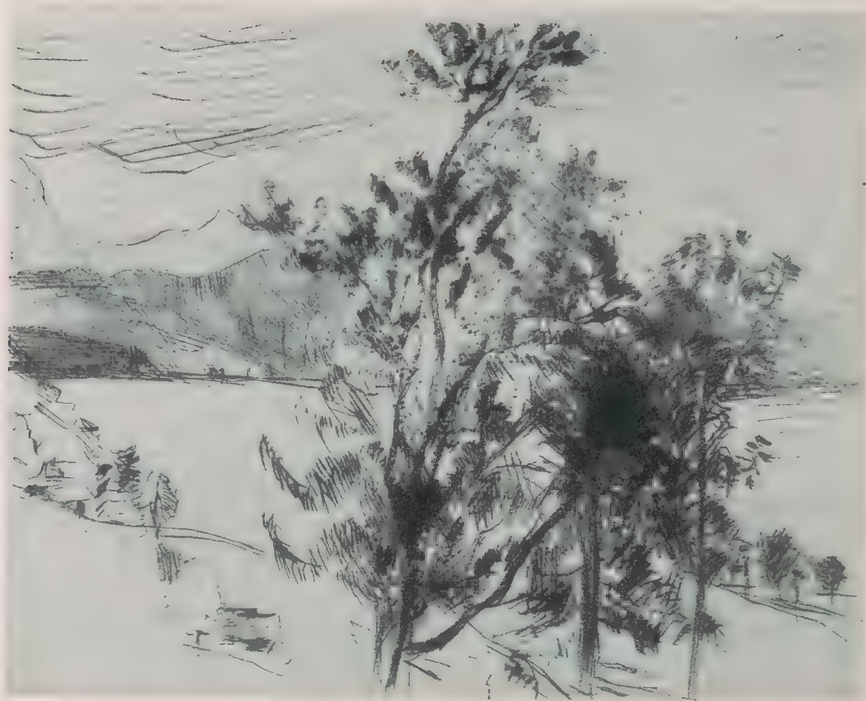
Aus dieser von Akademie-Erinnerungen reichlich geschwängerten Atelieratmosphäre gelangte Corinth seit dem Jahre 1900 in Berlin in die reinere Luft einer auf Sachlichkeit gerichteten Arbeit, die in der Malerei zu einer Veredelung der Materie, in der Zeichnung zu einem subtilen Strich, einem sparsam mit zartesten Wirkungen rechnenden Schwarz-Weiß führt. Die Radierung trennt sich völlig von der Malerei. Die Fläche wird nicht mehr in ganzer Ausdehnung mit einem wüsten Linienwerk übersponnen, sondern die Zeichnung schwebt leise andeutend auf dem Weiß des Papieres. Hauchartig feine Striche werden mit der spitzen Nadel in das Kupfer geritzt. Sparsame Dunkelheiten gliedern



Lovis Corinth, Blick auf Rom, 1914
S. 148 Radierung 190×240
(Mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin)

die Fläche und verleihen ihr farbigen Reiz. In Selbstporträts, in Bildnissen der Gattin und Aktstudien erweist der Künstler ein ungewöhnliches zeichnerisches Können, das, von allen Schlacken jugendlicher Wildheit gereinigt, sich ganz an die Erscheinung hingibt und seinem Instrumente Töne von süß schmelzender Weichheit entlockt.

Während des ersten Jahrzehntes in Berlin hat Corinth nicht viel radiert. Er war ganz der Malerei hingegeben, und er dachte nicht daran, in bescheidenen Blättchen mit den gewaltsamen Kompositionen zu wetteifern, die zur gleichen Zeit auf seiner Staffelei entstanden. Erst seit dem Jahre 1911 tritt langsam die Beschäftigung mit der Graphik in den Vordergrund des Interesses. In wenigen Jahren wächst das bisher nicht sehr umfangreiche Werk zu einer erstaunlichen Fülle. Zyklische Folgen wechseln mit Buchillustrationen, Radierungen



Lovis Corinth, Walchensee, 1920
Radierung 193×244
(Mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin)

mit Lithographien, und in Einzelblättern wird das ganze Stoffgebiet der bisherigen Malerei neu abgewandelt, indem alte Bildvorwürfe in Radierungen wieder erscheinen, und neue Eindrücke in dem nun gewohnteren Materiale erste Gestalt gewinnen.

Die Freude des Zeichners bekundet sich in zahlreichen Aktstudien, denen gelegentlich mythologische Deutung untergeschoben wird. Kein anderer beherrscht so das bewegte Modell und die gewagte Verkürzung. Die scharf schneidende Linie umreißt in eleganter Kurve die Form, und durchsichtig geführte Schraffuren schaffen lichte Schatten. Die neugefundene Ökonomie der Lichtführung wandelt die Fläche in eine rhythmische Folge schwellender Töne, und diese Flächenrhythmik ist eher da als die Form, die sie deutet. Das Jahr 1914, das fruchtbarste in Corinths graphischem Schaffen, bringt die

Erfüllung in der letzten Formung alter Bildgedanken, wie der Susanna, des Harem, des Florian Geyer. Zeichnung wird rückverwandelt in Malerei, und was im Gemälde zuweilen allzu materiell war, erscheint im Schwarz-Weiß gleichsam aus unirdischem Stoffe geformt.

Ein visionärer Zug reinigt das Schaffen des alternden Künstlers. Er gewinnt die Fähigkeit des Bildsehens, die entscheidend ist für schöpferische Künstlerschaft überhaupt. Er sieht nicht mehr die Teile, sondern das Ganze. Das Nahe und das Ferne projiziert sich gleichermaßen in die eine Ebene der Zeichnung und in das eine Material der wechselnden Schwärzen.



Lovis Corinth, Aus Reineke Fuchs, 1921
Farbenlithographie 305×230
(Mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin)

Corinth hat in diesen letzten Jahren den Menschen und die Landschaft neu entdeckt. Er kehrte zurück zum Nächsten, indem er sich selbst und die Seinen zeichnete, die Straße in Berlin, in der er wohnt, und die Umgebung seines Sommerhauses am Walchensee. An die Stelle des Zarten und Lieblichen tritt das Gewaltsame und Starke, aber nicht in der ungebändigten Fülle einer kraftstrotzenden Jugend, sondern aus der seelischen Überlegenheit eines Alters, das die Geschicklichkeit der Hand lähmte und die Ausdrucksfähigkeit der Vision steigerte. Corinth zeichnete Illustrationen zu Arnims „tollem Invaliden“, die den romantischen Stoff in die Sphäre einer gespensterhaften Unwirklichkeit erheben, und er schuf in den Farbenlithographien zum Reineke Fuchs Tierfabeln von einer unheimlichen Größe. So werden endlich Motive aus dem häuslichen Leben der Kinder zu Variationen über das Thema Raum und Mensch, in denen das Materielle aufs vollkommenste



Lovis Corinth, Rittner als Florian Geyer, 1914
S. 171 Radierung 248×190
(Mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin)

gelöst erscheint, und in Landschaften sammelt sich der besondere Stimmungszauber eines Naturausschnitts, ein Frühlingsbaum scheint zu singen, ein Gebirgssee läßt dumpfe Molltöne klingen, und unter einer Birke schwingt die Luft in hellen, klaren Akkorden.

Von dem reinen Zeichnungsstil früherer Radierungen, die selbständig neben den gleichzeitigen Gemälden einhergingen, ist Corinth in dieser späten Zeit zu einem starkfarbigen Schwarz-Weiß gelangt, in dem er das vollkommene Gleichnis der Malerei erreicht. Die einzelne Linie, deren Schönheit vordem der Stolz des Zeichners war, verliert wieder an Bedeutung. Das Schwarz steht nicht mehr in vereinzelten Druckern, sondern es sammelt sich in sammettiefen Flächen weichen Grates, der stark mit dem Weiß des Papiers kontrastiert. Mit der Materialschönheit Corinthscher Malerei wetteifert nun ein wahrhaft blendendes Schwarz-Weiß, daß man effektvoll nennen mag, das aber im gesamten Umkreis gleichzeitiger deutscher Radierung so wenig seinesgleichen findet wie der Farbenauftrag und der Schmelz der besten Gemälde des Meisters, dessen natürliches Talent sich im Alter zur höchsten Leistung steigerte.



Max Slevogt, Löwin, 1915
Radierung 110×150



Max Slevogt, Aus dem Lederstrumpf, 1906
Lithographie 100×270

SLEVOGT



Es unterscheidet die Kunst Liebermanns und Corinths, die Maler sind und als Maler zeichnen, deren Radierung nur eine anders geartete Äußerung eines immer auf die malerische Interpretation der Wirklichkeit gerichteten Geistes bleibt, von der Kunst Slevogts, daß in ihr Zeichnung von Malerei sich scheidet, indem ein starker natürlicher Trieb zu phantasievoller Erzählung und spielerischer Improvisation neben der Betätigung des Malers, die im allgemeinen an die Stofflichkeit des unmittelbaren Natureindrucks gebunden bleibt, in einer erfindungsreich illustrierenden Zeichenkunst Erfüllung sucht. In Slevogts Münchener Jugendjahren und unter der Nachwirkung der historisierenden Diezschule hatte sich diese Trennung noch nicht vollzogen. Seine Malerei war selbst illustrativ, und er fühlte nicht das Bedürfnis, seine Erzählergabe in einem anderen Materiale ausströmen zu lassen. Erst in der Atmosphäre Berlins, wohin Slevogt 1901 übersiedelt war, bildete sich allmählich die andere Vorstellung vom Wesen der Malerei, und es gelangte zum Ausgleich in einer langsam steigenden graphischen Produktion die künstlich zurückgedrängte Lust an fabulierender Erfindung wieder an die Oberfläche.

Nach vereinzelten früheren Versuchen sind die 1905 unter dem gemeinsamen Titel „Schwarze Szenen“ erschienenen sechs großen Radierungen der



Max Slevogt, d'Andrade, 1905
Radierung 112×83

erste bedeutende Wurf des Graphikers Slevogt, der in unheimlichen Geschichten von spanischer Leidenschaft und indianischer Wildheit wie in den gleichzeitig entstandenen Bildnissen d'Andrades in der Rolle des Don Juan die Grundnote anschlägt, die für sein späteres Zeichenwerk bestimmend sein sollte. Slevogt hat bald nach diesen ersten Versuchen die umständlichere Technik der Radierung mit dem gefügigeren Material der Lithographie vertauscht, in dem die raschen Eingebungen einer unaufhörlich Bilder schaffenden Phantasie leichter verwirklicht werden konnten.

Erst mit Slevogt setzt die neue Blüte der Lithographie in Deutschland ein. Anknüpfend an die großen Meister der Technik von Goya bis Daumier hat er im Gegensatz zu der primitiven Strichzeichnung Thomas und dem dekorativen Farbendruck der Karlsruher eine neue Form des malerischen Steindrucks geschaffen, die dem alten Verfahren wieder zu vollem Glanze verhalf. Während andere die lithographische Kreide nur zu rascher, skizzenhafter Niederschrift nutzten, hat Slevogt sich in das Material selbst verliebt und ihm Wirkungen abgewonnen, wie sie keine der übrigen Techniken herzugeben imstande ist. Er hat von den zartesten, hauchartig leicht gewischten Tönen bis zum satten, tiefen Schwarz die ganze Tonleiter des weichen Schwarz-Weiß der Lithographie zu beherrschen gelernt, und seine Zeichnung wurde zugleich zu einer Melodie schwebender Töne, die vom

leichten zierlichen Zwitschern bis zu der Gewalt dumpfen Brausens alle Stimmungsgrade durchmißt.

Als geborener Illustrator hat Slevogt das Buch wieder dem freien Bilde geöffnet, das die puritanische Strenge der von England ausgehenden kunstgewerblichen Bewegung aus dem Druckwerk verbannt hatte. Im „Sindbad der Seefahrer", der 1906 erschien, steht zum ersten Male wieder die Lithographie auf dem gleichen Blatte mit dem gedruckten Text, und der 1909 vollendete „Lederstrumpf" wurde das Monumentalwerk der neuen Buchillustration, die unbekümmert um den selbstgewissen Geschmack des strengen Bibliophilen das Vorrecht der Kunst verkündet.

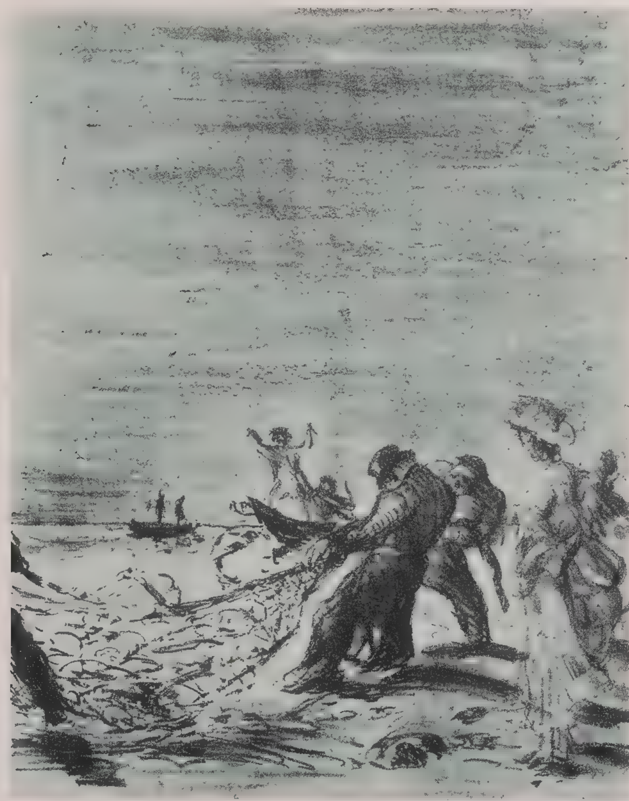
Das orientalische Märchen aus 1001 Nacht, die wilde Indianergeschichte Coopers und die dramatische Episode des homerischen Achill, den Slevogt nicht als klassischen Helden, sondern als kriegerischen Berserker sieht, sind die Stoffe, in denen die Lust des Illustrators an dem Spiel reichbewegter Gestalten und einer malerischen Buntheit des Schwarz-Weiß Genüge findet. Er sucht in dem Dichtwerk die Anregung für die Tätigkeit der eigenen Phantasie,



Max Slevogt, Reiterkampf. Aus den „Schwarzen Szenen", 1905
Radierung 315×230

und er ist am glücklichsten dort, wo er am wenigsten im eigentlichen Sinne illustriert, wo er, anstatt Worte in Bilder zu übersetzen, den Faden selbst weiterspinnt oder einen nur angedeuteten Gedanken in bildlicher Form zu Ende führt.

Slevogt hat nicht im Menzelschen Sinne sich forschend in die Welt seiner Helden versenkt. Ihm genügt als Ausgangspunkt eine allgemeine Vorstellung ihrer natürlichen Umwelt. Aber er vertieft sich in seinen Stoff, um ihn in sich selbst zu erleben, so daß aus der eigenen Phantasie das Wort neue Gestalt empfängt. So besitzt seine zeichnerische Interpretation Wahrheitswert nur in ihrem eigenen Kreise. Sein Achill, dem er im Jahre 1921 einen Hektor folgen ließ, hatte keinen Vorfahren in irgendeiner der früheren Homerillustrationen. Es hatte noch keiner zuvor den Helden der trojanischen Kämpfe so lebendig erschaut wie Slevogt, der ihn mit wild verzerrtem Antlitz die erschlagenen Feinde an der Gurgel packen oder wie einen bösen Geist hinter dem in langen Sätzen fliehenden Hektor um die im Sonnenlicht blendende Mauer jagen läßt. Und so entsteht in den malerischen Zeichnungen des Sindbad eine eigene Welt des farbigen Orient mit festlichem Schaugepränge und



Max Slevogt, Aus dem Lederstrumpf, 1906
Lithographie 345×270



Max Slevogt, Aus dem „Achill", 1906
Lithographie 265×370

tanzenden Bajaderen, so schwelgt im Lederstrumpf die Phantasie des Zeichners in einer üppigen Landschaft und in der wilden Bewegtheit jagender, springender, fliehender, mordender Menschen, am glücklichsten immer dort, wo das Wort am wenigsten zu sagen hat, wo der Inhalt ganz in die bildliche Gestaltung eingeht, wo die Erregung eines kriegerischen Geschehens allein aus dem gepeitschten Duktus des Striches und der aufregenden Besetzung der Fläche mit jäh wechselnden Gegensätzen des Schwarz und Weiß sich auf den Beschauer überträgt.

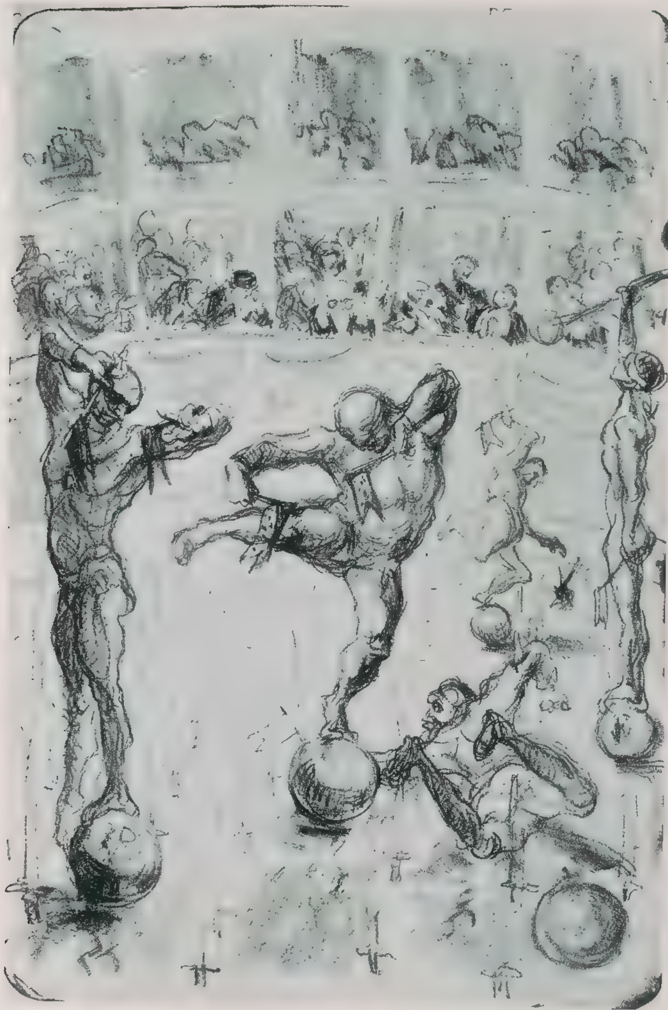
Im Lederstrumpf ist Slevogt aufs vollkommenste Herr der Mittel einer malerisch suggestiven Kreidezeichnung, die in der vollen Skala des Schwarz-Weiß mit Licht und Schatten die Fläche belebt und mit sparsamen Andeutungen Bilder von einer erstaunlichen Fülle landschaftlichen Reichtums schafft. An Umfang wie an Bedeutung steht Slevogts Lederstrumpf unerreicht da in der Geschichte der neueren Buchillustration. Es scheint, daß die Phantasie des Künstlers selbst der Ruhe bedurfte nach der ungeheuren



Max Slevogt, Aus „Benvenuto Cellini", 1913
Lithographie 70×103

Anspannung dieser Arbeit. Es entstanden in den folgenden Jahren nur ein paar Radierungen, darunter die Seelenmesse der Münchener Georgsritter, in der ein Stück in die Gegenwart geretteter romantischer Vergangenheit im Bilde festgehalten wird, und mit liebenswürdigem Humor erzählte Slevogt in einer Folge anmutig leichter Kreidezeichnungen das Märchen vom gestiefelten Kater.

Erst nach längerer Pause kehrte der Künstler zur eigentlichen Buchillustration zurück, um im Jahre 1913 die dreihundert Tuschlithographien zum Benvenuto Cellini zu vollenden, die nicht mehr mit anspruchsvoll großen Bildern wie im Lederstrumpf, sondern in zierlich kleinen Vignetten mit einer wahrhaft sprudelnden Laune den Text umspielen. Die renommistische Selbstbiographie des florentinischen Goldschmieds gibt Gelegenheit, eine bunte Welt kleiner Figürchen in wirbelnder Bewegung am Beschauer vorüberziehen zu lassen. Der Illustrator ist freier geworden gegenüber dem Texte. Er interpretiert nicht die Worte. Er erzählt in seiner Sprache die Geschichte selbst noch einmal, nicht so zwar, daß die historischen Zusammenhänge im Bilde sichtbar würden, so aber, daß die Gesamtstimmung des Buches aus den mit leichtem Pinsel auf den Stein getuschten Illustrationen wie aus einer musikalischen Begleitung nochmals vernehmlicher erklingt.



Max Slevogt, Aus den „Gesichten“, 1917
Lithographie 375×248

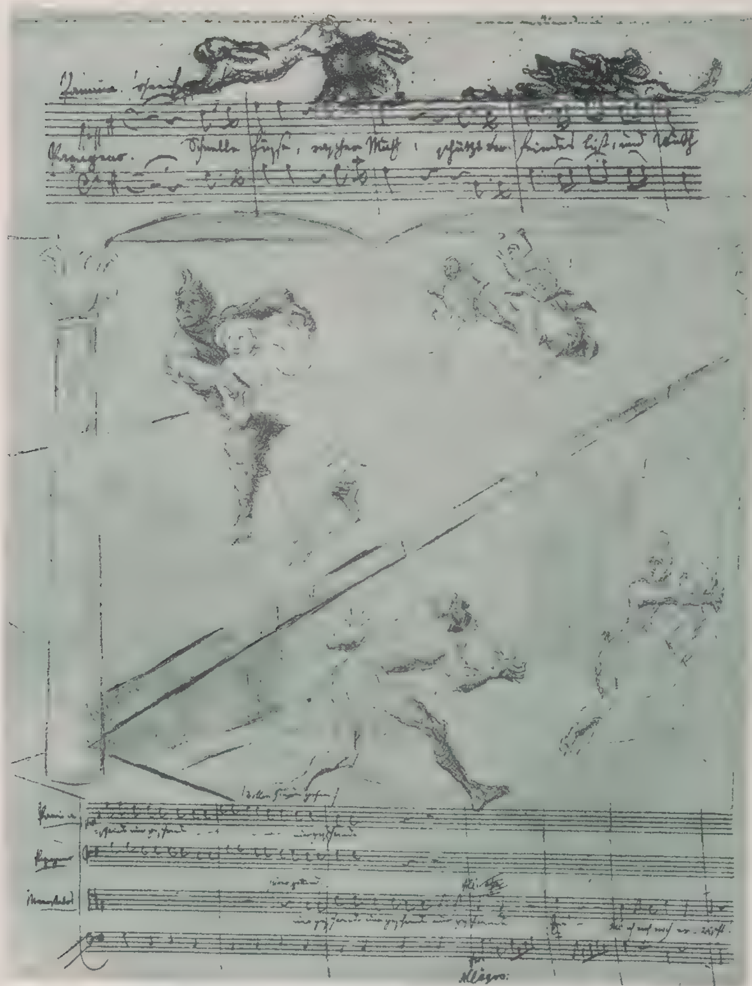
Wieder hatte in einem erstaunlich reichen Zeichnungswerk die Phantasie des Künstlers sich zu einer Höchstleistung gespannt, und wieder folgte eine Pause, die durch Naturstudien auf der Rennbahn und im zoologischen Garten erfüllt wurde. Es entstanden die leichten Bewegungsskizzen trabender Pferde und die kleinen Kaltnadelradierungen der Raubtiere, in denen der Akzent

einer Gebärde sicher erfaßt ist, und die Schönheit des glänzenden Materiales in der skizzenhaft leichten Behandlung und den Gegensätzen der weichen Schwärzen des Grates, der scharf geschnittenen Linien und des weißen Papieres aufs vollkommenste genutzt wird.

Das wirkliche Erlebnis des Krieges brachte der immer von Vorstellungen erregter Kämpfe erfüllten Phantasie des Künstlers nicht die von anderen erhoffte Bereicherung. An den in Berlin erschienenen lithographischen Flugblättern hat sich gerade Slevogt, der kurze Zeit als Kriegsmaler im Felde war, nicht beteiligt, und erst fern von der Wirklichkeit verdichtete sich das Erlebnis zu düsteren Visionen, von denen eine Reihe zuerst in dem „Bildermann“ erschien, um im Jahre 1917 in der Folge der zwanzig „Gesichte“ vereinigt zu werden. Das Grausen vor der Furchtbarkeit mörderischen Geschehens gewinnt Gestalt in spukhaften Phantasien, die an die Welt von Goyas „Proverbios“ erinnern. Sinnbildliche Anspielungen wechseln mit handgreiflichen Vorstellungen von Tod und Entsetzen, und menschliche Grausamkeit verzerrt sich in ein groteskes Spiel. Nicht alles ist gleichmäßig geglückt. Aber es gibt Blätter in dieser Folge technisch meisterhafter Kreidelithographien, die als einziger künstlerischer Ertrag der furchtbaren Zeit bestehen werden.

Von der Wirklichkeit der Gegenwart wandte sich Slevogt wieder einer fremden Welt und fernen Vergangenheit zu, als er des Fernando Cortez Tagebücher der Eroberung Mexikos mit mehr als hundert Federlithographien illustrierte, in denen eine bunte Welt ferner Länder und Zeiten lebendige Gestalt wird. Um die gleiche Zeit wurde endlich der alte Plan einer Illustrierung der Mozartschen Zauberflöte verwirklicht, und das Werk im Jahre 1920 in siebenundvierzig Radierungen zû Ende geführt. Slevogt ließ Ausschnitte aus Mozarts eigenhändig geschriebener Partitur in Kupferdruck reproduzieren, und die Einfälle des Zeichners umspielen die Zeilen, bald leicht andeutend, bald zu voller bildhafter Wirkung sich steigernd.

Der musikalische Charakter der Slevogtschen Illustration gelangt hier zur unmittelbarsten Entfaltung. Als eine zweite Melodie variieren die Radierungen die Themen der Musik. Der Künstler legt sich nicht fest auf das Textbuch der Oper. Er zeichnet neben die phantastischen Figuren der Handlung kleine Kobolde, die selbst musizieren, oder er spinnt an irgend ein Wort den Faden eigener Erfindung. Das in seiner seltsamen Mischung von Tiefsinn und Aberwitz merkwürdigste Operntextbuch wird ihm zum willkommenen Anlaß, der Einbildungskraft die Zügel frei schießen zu lassen, und die Laune des



Max Slevogt, Aus der Zauberflöte, 1920
Radierung 234×175

Zeichners, die sich bald an einem Worte des Textes, bald an einer absonderlichen Situation, bald an einer eigenartigen Figur der zierlich von Mozarts Hand geschriebenen Noten entzündet, findet immer neue Gelegenheit zu einem munteren Spiel, das wie ein wirbelnder Tanz die Blätter der Zauberoper umrankt.

Das Tänzerische des Striches wird zum besten Gleichnis der Musik. Die zierliche Bewegtheit der Linie ist der unvergleichlichen Grazie der Mozart-



Max Slevogt, Aus Cortez, Die Eroberung Mexikos, 1919
Lithographie 70×113

schen Partitur zu innerst verwandt. Der hüpfende Strich weckt die Erinnerung an leichte Klänge und liebliche Koloraturen. Die Phantasie, die sich an dem Texte entzündete, wird von dem Klange der Musik zu heiterstem Spiele beflügelt. Während Klinger, wenn er die Lieder des Brahms illustriert, immer eng am materiellen Vorgange, an einem vorgestellten lebenden Bilde haftet und der Musik in seinen Radierungen gleichsam ein zweites Programm unterlegt, läßt Slevogt seine Linien selbst springen und hüpfen wie ein phantastisches Ballett, und sein Werk erscheint „gezeichnete Musik“, weil es aus einem ähnlich leicht beschwingten Geiste entstanden ist wie Mozarts liebenswürdigste Oper.

Nicht in dem besonderen Falle allein ruht hierin der eigene Reiz Slevogtscher Kunst. Seine Illustrationen gleichen, je enger sie sich in den Grenzen spielender Improvisation halten, einer musikalischen Begleitung, indem sie eine besondere Stimmungsnote, die dem Texte abgelauscht ist, vom Anfang bis zum Ende durchhalten. Im Lederstrumpf zeichnete Slevogt noch bildmäßige Interpretationen, im Cellini ließ er ein paar hundert zierlicher Tuschzeichnungen den abenteuerlichen Text graziös umspielen. Die Zauberflöte war reiflicher durchdacht, war schwerer erarbeitet als die leichteren lithographischen Illustrationsfolgen. Aber auch hier ist Slevogt am glücklichsten, wo der Reiz der ersten Niederschrift am unmittelbarsten gewahrt ist, und auch hier soll man weniger ins einzelne gehen, als im Durchblättern die

Melodie des Ganzen in dem ständigen Wechsel der Einstellung, dem Auf und Ab vom durchgeführten Bilde zur leicht und wie zufällig hingeschriebenen Improvisation genießen.

Aus der künstlichen Welt der Mozartschen Zauberoper kehrte Slevogt nochmals in den wirklichen Orient seiner Phantasie zurück, als er das Märchen von den Inseln Wak-Wak aus den Erzählungen von 1001 Nacht mit den graziösen Steindrucken illustrierte, die als Höhepunkt und Abschluß seiner bisherigen graphischen Betätigung gelten dürfen. Alle Erfahrungen, die in der vorausgehenden Arbeit gesammelt wurden, sind hier genutzt. Die Erfindung war niemals voller und reicher, und sie ist gebändigt zugleich durch einen Willen zur Konzentration, der dieses in sich geschlossenste Illustrationswerk in Gegensatz stellt zu den episch breit dahinfließenden Bilderzählungen der früheren Jahre. Üppig strömen die Formen, verschlingen sich zu phantastischen Gebilden, die, noch ehe sie Figur werden, durch ihren Rhythmus allein den Klang des orientalischen Märchens in das Reich der Sichtbarkeit zu übertragen scheinen, und die leuchtenden Farben einer östlichen Welt finden ihr Gleichnis in einem nie zuvor erreichten Spiel des Schwarz-Weiß, das bald zärtlich umschmeichelnd, bald kräftig erstrahlend, bald anmutig hüpfend, bald gemessen schreitend, wie ein Tanz von Licht und Schatten die Fläche des Papiers belebt.

Slevogt kennt jetzt alle Möglichkeiten der Behandlung des lithographischen Steines und er nutzt alle Verfahren zu gemeinsamer Wirkung. Er zeichnet mit der Kreide und mit dem Pinsel, aber er geht niemals bis zur vollen Bildhaftigkeit, hält sich



Max Slevogt, Aus dem Liederbuch, 1919
Lithographie 92×81

immer in einem Stil malerischer Zeichenkunst, den man fälschlich mit dem Begriff des Impressionismus verbunden hat, der sich der Immaterialität seines Mediums bewußt ist und sie nutzt, um das Unwirkliche zu deuten, das den Eindruck leichtester Improvisation, raschester Eingebung flüchtiger Augenblicke weckt, um dem Erlebenden das Gefühl beglückender Entbundenheit, traumhaften Schwebens über der erdbeschwerten Wirklichkeit mitzuteilen. Die scheinbare Mühelosigkeit der Entstehung läßt den Funken erlösender Leichtigkeit belebend in die Phantasie des Beschauers überspringen.

Es scheint, als sei die Einbildungskraft Slevogts fähig, unaufhörlich Gestalten zu erzeugen, und man begreift, daß es ihn locken mußte, auch das letzte Material des Bilddruckes, das Holz, seinen Absichten dienstbar zu machen. Der Widerstand, den das schwer schneidende Messer findet, erweist sich seinem Ausdruckswollen allerdings als ein Hindernis, und eigene Holzschnittversuche führten noch nicht zu reinen Lösungen. Dafür fand Slevogt in Oskar Bangemann einen Meister der Xylographie, dem er die freiesten Federzeichnungen unbekümmert zur Wiedergabe anvertrauen durfte, dessen Kunst sich gerade an der Schwierigkeit der Vorlage erst recht zu entzünden scheint.

Die Technik des Holzstichs war seit Menzels Zeit niemals ganz vergessen worden. Aber die Virtuosität eines Martin Hönemann, der jede Form der Kreidezeichnung in einem fast mikroskopischen Feinschnitt mit täuschender Genauigkeit im Druck wiederzugeben verstand, schien in einer Zeit, die den mechanischen Reproduktionsverfahren unbedenklich vertraute, zur Nutzlosig-losigkeit verurteilt. Allmählich erst wurden die Grenzen der photomechanischen Technik sichtbar, und sie wurden es umsomehr, je höher die Ansprüche stiegen, die man an sie stellen zu können glaubte. Die Strichätzung ist auf bestimmt umschriebene Aufgaben angewiesen, und sie ist nicht imstande, die letzte Schärfe und Feinheit der Linie zu erreichen. Die Autotypie verschleiert durch ein Netz, das überall gleichförmig das Bild überzieht, jede Form, und wenn



Max Slevogt, Aus den „Volksliedern", 1621
Holzschnitt von O. Bangemann 57×70



Max Slevogt, Aus dem Gestiefelten Kater, 1912
Lithographie 255×210

sie Tonlagen wiederzugeben vermag, so versagt sie angesichts prägnanter Konturen. Der Geschicklichkeit der menschlichen Hand sind solche Grenzen nicht gesetzt. Und in der Holzschnittwiedergabe von Federzeichnungen erreichte Oskar Bangemann eine Vollkommenheit, die selbst den Höchstleistungen von Menzels Xylographen nicht nachsteht. Er beansprucht von seiten der Künstler, deren Zeichnungen er übersetzt, keinerlei Rücksichtnahme auf das Material. Er folgt mit äußerster Prägnanz dem scharfen Strich der Feder, und er löst Tonlagen selbständig in ein System von Linien und Flächen auf, die so fein sind, daß sie dem bloßen Auge kaum kenntlich werden. So entsteht

in einer Kombination von Linien- und Tonschnitt eine täuschende Wiedergabe freiester Federzeichnungen, die jede mechanische Reproduktion weit hinter sich läßt und damit gegen alle theoretischen Bedenken ihr Daseinsrecht behauptet.

Den kurz zuvor erschienenen photographischen Reproduktionen nach Federzeichnungen Slevogts zu deutschen Märchen erweist sich das Märchenbuch, das mit den Holzschnitten Bangemanns illustriert ist, in der Prägnanz des Striches wie der Klarheit der Form weit überlegen. Der Xylograph hat sich mit einer bewundernswerten Anpassungsfähigkeit in die Handschrift und den Geist seiner Vorlagen eingefühlt, und er hat wie hier Slevogts so in einem anderen Werke Liebermanns Zeichenstil in die Sprache des Holzschnittes übertragen. Es ist damit in der jüngsten Zeit eine Form des illustrierten Buches wiedererstanden, die seit fünfzig Jahren verloren schien. Die Zukunft muß lehren, ob solche Versuche, wie sie zugleich Martin Hönemann und Reinhold Hoberg mit ungleichem Gelingen unternahmen, vereinzelt bleiben, oder ob eine neue Entwicklung von ihnen ausgehen wird.



Max Liebermann, Aus Goethes „Novelle", 1921
Holzschnitt von O. Bangemann 130×175



August Gaul, Schafe
Radierung 70×158
(Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin)

DIE BERLINER SEZESSION



Es war nur natürlich, daß mit den drei stärksten Talenten ihrer Generation sich seit der Jahrhundertwende das deutsche Kunstleben wesentlich in der Reichshauptstadt konzentrierte. Für eine Reihe von Jahren wurde die Berliner Sezession zum Sammelplatz aller schöpferischen Kräfte. Gegenseitige Befruchtung wirkte in hohem Maße fördernd. Die eifrig gepflegten Beziehungen zu Paris vermittelten vielfach wesentliche Erkenntnis, und an einer allgemeinen Stimmung gesteigerter Schaffensfreude und berechtigten Selbstbewußtseins schienen auch Begabungen geringeren Ranges teilzunehmen, deren Werk im Rückblick neben der Leistung der überragenden Persönlichkeiten wieder im Schatten versinkt.

Selbst das ehrliche Bemühen Walter Leistikows erweist sich als problematisch und getrübt durch eine zuweilen das eigene Talent in fremde Bahnen zwingende Überlegung. Leistikow war durch seine Begabung auf die Landschaftsdarstellung hingewiesen, und er besaß eine nicht eben starke, aber selbständige Naturanschauung, die sein Werk über die gleichgültige Routine geistloser Vedutenradierung, die an vielen Orten gepflegt wurde, weit erhebt. Man weiß, daß Leistikow als erster die stille Schönheit der märkischen Seen zwischen den düsteren Kiefernwäldern, die auf dürrem Sandboden spärlich gedeihen,



Walter Leistikow, Grunewaldsee
Radierung 165×230
(Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin)

entdeckt hat. Er fand die karge Linie dieser einfachen und scheinbar reizlosen Landschaft, und er sah das Wasser und die Bäume und den Himmel in klaren, wenig gegliederten Flächen, deren Größe nnr bisweilen in Leere, deren Monumentalität in kulissenhafte Dekoration umschlägt.

Japonismus und Jugendstil haben auf Leistikow starken Eindruck geübt. Im „Pan", dessen treuer Mitarbeiter er war, hat er sich in allen während der neunziger Jahre aktuellen Formen eines dekorativen Buchschmucks versucht, und er ließ sich zu lithographischen Transkriptionen von Motiven japanischer Farbenholzschnitte verleiten. Die Rückwirkung solcher ins Kunstgewerbliche entartenden Zeichnung macht sich auch in einzelnen Landschaftsradierungen bemerkbar, und Leistikow ist immer dort am glücklichsten gewesen, wo er, ohne das Bedeutende zu suchen, dem eingeborenen Talente vertraute und ein einfaches Stück Natur zum Bilde gestaltete. Er liebte die düsteren Stimmungen dunkler Wälder, deren Stämme sich im Dämmer verlieren. Er hat in Fernsicht solche finsteren Wände gezeichnet, und er hat im Walde selbst das



August Gaul, Bergziegen, 1916
Lithographie 180×285
(Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin

Hintereinander der Bäume als starken Raumeindruck empfunden. Seine Radierung folgt immer der Absicht auf volle Bildwirkung in einer tonigen Skala, die selten das Licht bis zum reinen Weiß sich heben läßt. Leistikows Welt ist eng umschrieben, aber es bleibt von seinem Werk die Erinnerung an eine bestimmte Formanschauung und die Bereicherung durch eine eigenartige Vision.

Kein anderer aus der Generation der Gründer der Berliner Sezession hatte eine gleich überzeugende Naturanschauung einzusetzen, und neben dem Maler Leistikow fand nur der Bildhauer August Gaul die eigene Note und die persönliche Handschrift auch auf der Kupferplatte. Erst im Jahre 1912 entschloß sich Gaul, Naturstudien aus seinen Skizzenbüchern mit der Nadel in das Metall zu ritzen, das ihm von anderer Arbeit vertraut war. Gaul bleibt am glücklichsten, wenn er die plastisch empfundenen Motive seiner Tierdarstellung durch keine räumliche und landschaftliche Andeutung beschwert. In einem fein empfundenen Umriß versteht er es, die charakteristische Linie eines Tierkörpers zu erfassen, und in schönlinigen Reliefkompositionen, die



Ludwig von Hofmann, Tanz
Lithographie 250×320

freirhythmischen Ornamenterfindungen gleichen, findet seine Zeichenkunst ihre reinste Erfüllung. Wenn Gaul sich verführen ließ, in der „Kriegszeit“ seine Tiere in beziehungsvollem Zusammenhang auf den Stein zu zeichnen, so verstand er es meist, die strenge Haltung zu wahren, die als die beste Eigenschaft seiner Kunst gelten kann, und die ernsthafte Sachlichkeit seiner Form steht in merkwürdigem Widerspruch zu der untergelegten Bedeutung der politischen Karikaturen.

Das Unternehmen einer großen politischen Zeitschrift, deren künstlerischer Mitarbeiterstab sich wesentlich aus dem Kreise der alten Berliner Sezession rekrutierte, war ein Fehlschlag, wie alles, was als „Kriegsgraphik“ das ungeheure Erlebnis in kleinen Illustrationen auszumünzen sich bemühte. Die Gefolgschaft Liebermanns war am wenigsten für solche Aufgaben vorbereitet. Ein Talent wie Ulrich Hübner ist zu sehr auf eine spezifische Form malerischen Handwerks gestellt, um in Radierung oder Lithographie einen

eigenen Ausdruck zu finden. Und eigentlich nur Waldemar Rösler zeigte in Lithographien eine starke und bestimmte Handschrift. Er war ein Poet der Landschaftsschilderung, und er gestaltete in einem grauen, trüben Tone zarte Stimmungsbilder, die wohl allzusehr auf eine gleichbleibende Note gestellt erscheinen, die aber durch eine eigene Anschauung und eine sichere Handschrift ausgezeichnet sind.

Waldemar Rösler war seiner Natur nach ganz Maler, und die Zeichnung war ihm immer nur Nebenwerk wie den meisten unter den jüngeren Mitgliedern der alten Sezession. So übt Ernst Oppler seinen gepflegten Eklektizismus in technisch sauber gearbeiteten Radierungen. Emil Pottner zeichnete das Federvieh, das er liebt, in seinen besten Jahren mit gutem Verständnis.

Heinrich Zille, der als Kenner des niedersten Berliner Proletariats ein für drastischen Humor empfängliches Publikum ergötzte, hat gelegentlich seine



Waldemar Rösler, Landschaft
Lithographie 285×356



Paul Baum, Frühlingslandschaft
Radierung 170×227

Charaktertypen, die er in Tausenden von Zeichnungen verewigte, in eine rauhe tonige Radierung übersetzt oder im Steindruck vervielfältigen lassen. Er ist seiner Natur nach Zeichner, aber er gewann den graphischen Techniken ebensowenig spezifische Wirkungen ab wie etwa Ludwig von Hofmann, der eine Reihe seiner rhythmisch liebenswürdigen Aktkompositionen, die einstmals als ein heiteres Zwischenspiel mitten unter all der ernsthaften Wirklichkeitsschilderung erschienen, auf den Stein übertrug. Hofmann hat in einer Folge von „Tänzen" die beschwingten Kurven leicht bewegter Gestalten mit einem empfindungsvollen Strich festgehalten. Aber seine ephebenhafte Kunst war zu sehr auf den einen Ton der lyrischen Sehnsucht erwachender Geschlechtsreife gestimmt, um die Wendung zu männlicher Festigkeit zu finden. Auch der Versuch, in der Technik des Holzschnitts einen neuen Halt zu gewinnen, konnte die vorzeitige Ermüdung eines nur mehr in fest geprägten Formeln sich auslebenden Talentes nicht verschleiern.

Paul Baum, der ursprünglich aus dem Dresdener Kreise hervorgegangen war, entwickelte auf der Grundlage der farbenzerlegenden Malerei des Neo-Impressionismus eine Methode offener Strichbildung, die trocken und nüchtern

bleibt, aber in der ehrlichen Hingabe an einen Natureindruck reinere Stimmungswerte entfaltet als die technische Virtuosität Otto Fischers.

Als Berufsradierer ging aus Köppings Berliner Schule Paul Paeschke hervor, der die malerische Wiedergabe des Menschengewimmels auf Festplätzen und in belebten Straßen zu seinem Sondergebiet machte und in einer weich die Form verschleifenden Strichbildung ein virtuoses Können entfaltet. Willi Geiger gab ähnlich den Eindruck von Bewegung durch schräg über die Figur gelegte Schraffierung, die sich von Anders Zorns Methode herleitet, und durch eine pikante Verteilung sparsamer Schattenflecken, die das Weiß des Papieres als stark leuchtende Fläche wirken lassen. In den Stierkämpfen fand er das Motiv, das seiner spielerischen Virtuosität Gelegenheit zu freiester Entfaltung gab. Karl Walser bewährte einen sicheren Geschmack in anmutigen Illustrationen, die in lockerer Strichführung biedermeierisch stilisierte Motive mit einer leichten Neigung zur Travestie abwandeln.

Allen Rivalen überlegen an raffinierter Behandlung des Schwarz-Weiß, an Beweglichkeit der Zeichnung, an dekorativem Witz und an leichter Erfindungsgabe erwies sich Hans Meid, der aus dem Kreise der Karlsruher Radierung hervorgegangen, in Berlin und in der Nähe Slevogts seine dauernde Heimat fand. Meid hat aus der Technik der impressionistischen Zeichnung, aus der Skizzenhaftigkeit und Sprunghaftigkeit, aus der überraschenden Akzentsetzung und der malerischen Unschärfe der Einstellung eine eigene Methode entwickelt. An effektvollem Glanz sind Meids Blätter allen zeitgenössischen Radierungen überlegen. Aber es fehlt ihnen die Grundlage einer unmittelbaren Naturanschauung, und die einförmige Wiederkehr gleicher Wirkungen zeugt von den Gefahren der Routine.



Karl Walser, Im Bett
Radierung 60×86

Meid hat in den Jahren 1911 und 1912 den Othello und den Don Juan in umfangreichen Radierungsfolgen illustriert, und er hat das

Opernhafte des Stoffes leicht parodierend nochmals gesteigert, indem er in die ausschweifenden Linien der Kostüme und kapriziösen Ornamente einer barocken Architektur schwelgerisch sich versenkte. Und wenn er ein paar Jahre später sich an die Illustration der Bibel wagte, so blieb er auch angesichts des ernsthaftesten Stoffes in der leichtfertigen Eleganz einer parfümierten Welt befangen, die sich an den Theatereffekten einer geschickten Inszenierung erfreut, und die mit bunten und reichen Kulissen den wahren Gehalt der Darstellung ebenso übertönt, wie zeichnerisch das Ungefähr zum Kunstmittel erhoben ist. Es ist eine spezifisch manieristische Kunst, die ein überliefertes Kunstmittel als solches selbständig weiterbildet, das Symptom des Ausganges einer Stilform, die ihre innere Zeugungsfähigkeit erschöpft hat.



Hans Meid, Der barmherzige Samariter
Radierung 240×240
Aus den „Zwanzig Radierungen zur Bibel“, Verlag E. A. Seemann, Leipzig)

DER ANFANG DES XX. JAHRHUNDERTS



Paul Gauguin, Exotische Komposition
Holzschnitt 201×353

DER NEUE HOLZSCHNITT

n der Geschichte der graphischen Techniken vollzog sich während des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts nochmals ein entscheidender Wandel. Die lange Zeit vernachlässigte Lithographie nahm einen neuen Aufschwung, und der Holzschnitt erhielt einen starken Antrieb durch das Interesse von Künstlern, die in ihm nicht mehr ein Mittel mechanischer Reproduktion, sondern eigenen Formenausdrucks fanden.

Die Entstehung des neuen Holzschnitts ist eng verbunden mit dem Werden des neuen Stiles der nachimpressionistischen Malerei. Die beiden Maler, deren Schaffen am nachhaltigsten auf die Generation der im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zur Reife gelangenden Künstler in Deutschland gewirkt hat, sind auch die Urheber des neuen Holzschnitts, der im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts seine Gestalt empfing. Paul Gauguin ging voran mit merkwürdig weit vorausschauenden Versuchen, und Edvard Munchs visionäre Gestaltungskraft schuf sich im Holzschnitt das Mittel der eindrucksvollsten Realisierung seiner monumentalen Bildvorstellungen.

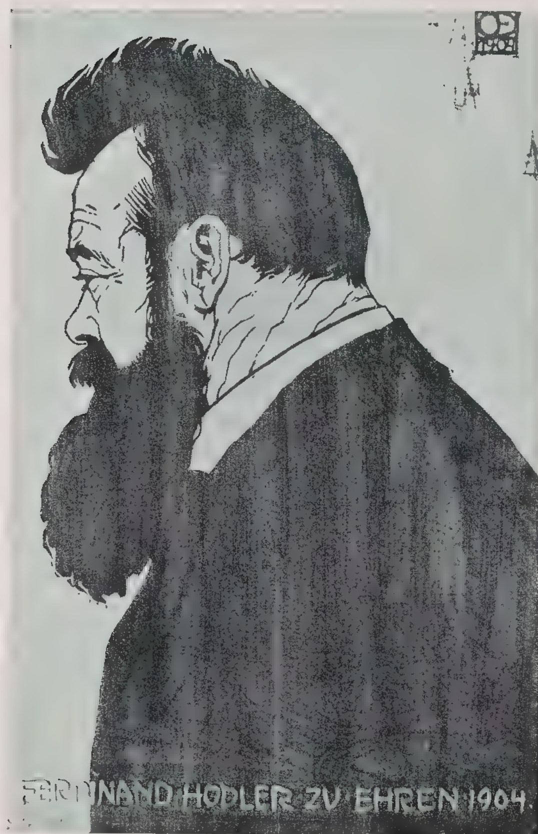
Der erste Gedanke einer Wiederbelebung des Holzschnittes als einer vom Künstler selbst zu nutzenden Technik war im Kreise der englischen Präraffaeliten und aus der Begeisterung für die altitalienischen Druckwerke entstanden. Die Japanmode und die Liebhaberei für den volkstümlichen Farbenholzschnitt des Ostens gab den eigenen Versuchen in Europa einen neuen Antrieb, und es bildete sich als eine erste Form der plakathafte Holzschnitt Nicholsons in England und Vallottons in Frankreich, der, auf Valeur und Zwischentöne verzichtend, alle Schatten zu gleichmäßiger Schwärze zusammenfaßt und sie der weißen Lichtfläche hart und wirkungsvoll kontrastiert.

Diese noch schematische und stark kunstgewerblich gebundene Form der Holzschnittübertragung erwies sich für die Zukunft bedeutungsvoller als die ebenfalls rasch ins Kunstgewerbliche entartende und darin endgültig verebbende unmittelbare Nachbildung des japanischen Farbenholzschnittes, die während des ersten Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts sich in Deutschland einer außerordentlichen Beliebtheit erfreute. Henriette Hahn, die Gattin Gustav Brinckmanns, des japanbegeisterten Direktors der Hamburger Kunstgewerbesammlung, gehörte zu den ersten, die sich in der für Europa neuen Technik versuchten. Sie verzichtete ganz auf zeichnerische Konturen und bemühte sich, in einem Nebeneinander zart getönter Farbflächen Wirkungen, wie sie etwa in Hiroshiges Landschaftsblättern bewundert wurden, auf europäische Motive zu übertragen.



Félix Vallotton, Der Fremde, 1894
Holzschnitt 223×178

Mit dem Studium der nach Europa gelangten Farbendrucke nicht zufrieden, entschloß sich der vielgewandte und in allen Techniken erfahrene Emil Orlik, den Holzschnitt der Japaner in seinem Heimatlande kennen zu lernen. Er hatte schon im Jahre 1897, angeregt durch das Beispiel Nicholsons, seine ersten Holzschnittversuche unternommen, und er eignete sich drei Jahre später in Japan selbst die Technik so vollkommen an, daß die



Emil Orlik, Ferdinand Hodler, 1904
Holzschnitt 340×220

dort entstandenen, auch im Motiv echten Farbenholzschnitte in der Kunst des Landes aufzugehen scheinen. Für Orlik war die Reise eine Episode. Er hat aus den neu erworbenen Kenntnissen nicht jede Konsequenz gezogen, und er betätigte sich in der Folgezeit lieber als Radierer, indem er, ein tüchtiges handwerkliches Können mit einer ungewöhnlichen zeichnerischen Fertigkeit verbindend, bald Reiseerinnerungen und Bildnisse, bald Kopien berühmter Meisterwerke auf die Platte brachte.

Der japanisierende Holzschnitt wurde zunächst von den Führern der neuen kunstgewerblichen Bewegung, von Otto Eckmann und Peter Behrens, aufgenommen, und Eckmann vor allem zeigte von Anfang an, wie die Technik mehr einer geschmackvollen Flächenbehandlung als einer ursprünglich künstlerischen Formgestaltung diente. Zum Allgemeingut wurde der Farbenholzschnitt erst etwa zehn Jahre später. In München hatte Ernst Neumann bereits kurz nach der Jahrhundertwende eine Holzschneideschule gegründet. Er stand ebenso wie Georg Braumüller noch ganz unter dem Einfluß der Vallotton-Manier, die durch farbige Zutat nicht eben bereichert wurde.

Die Zahl der Holzschnittzeichner nimmt um die Mitte des Jahrzehnts ständig zu. Gustav Bechler schnitt seit etwa 1905 seine zart getönten Gebirgslandschaften, Siegfried Berndt um dieselbe Zeit seine schräg verkürzten Brücken,

Carl Thiemann grau entlaubte Bäume, Carl Moser perlmutterfarben buntschillernde Volkstrachtenbilder, und Walter Klemm bemühte sich, darüber hinaus eigene Bildmotive in den Flächenstil zu übersetzen, um später den Anschluß an die inzwischen erstarkte neue Bewegung des eigentlich künstlerischen Holzschnitts zu suchen.

Denn der Farbendruck blieb eine kurze Episode, und wenn er als Beschäftigung dilettierender Damen und versprengter Kunstgewerbler sein Dasein noch weiterfristete, so war seine eigentliche Lebenszeit doch um das Jahr 1908 mit dem Abflauen der Japanmode und des Interesses an der Reform der dekorativen Künste endgültig erloschen. Es erwachte die Schwärmerei für ein neues Exotentum, die Gauguin als erster vorausgeahnt hatte. Die Kunst der Neger und der Südseeinsulaner wurde entdeckt, und an Stelle der sauber wohlgepflegten Technik der Japaner wurde die primitive Roheit der Holzschnitzereien von Naturvölkern als ein neuartiger Reiz empfunden.

Gauguin kann mit einigem Recht als der Begründer des neuen Holzschnittes bezeichnet werden. Gauguin war immer von der Furcht vor der eigenen Geschicklichkeit besessen. Er suchte die Hindernisse, und es war ihm recht, wenn das einfache Werkzeug der Eingeborenen, dessen er sich auf seiner Südseeinsel bediente, der Hand Widerstand leistete. Seine Lithographien verraten etwas von der klassizistischen Glätte, die sein Talent immer gefährdete und mit der er zeitlebens einen sehr bewußten Kampf führte. Das Material ist zu weich. Man traut nicht ganz dem künstlich stockenden Kontur seiner Gestalten, deren schwere Gebärde ihrer leichteren Natur zu widersprechen scheint. Im Holzschnitt kommt ihm ganz anders der Widerstand entgegen, den das Messer findet. Die Unbeholfenheit wird glaubhafter, und die Geste gewinnt ebensoviel an Ausdruckskraft, wie sie an Schönlinigkeit einbüßt.

Gauguin hat eine ziemlich große Zahl von Holzschnitten geschaffen. Es waren zum Teil zyklische Illustrationsfolgen, die inhaltlich seinem Noa-Noa-Buche entsprechen. Er dichtete ein Stück eigener Mythologie in das Dasein heutiger Südseeinsulaner, und er verschmolz seine Vorstellungen exotischen Götterglaubens mit der Wirklichkeit der Götzenbilder und Fetische, die er kennen lernte. So entstand sein neues Arkadien, das sich von dem der Griechen durch einen gewollten Gegensatz unterscheidet, während es ihm doch zuinnerst nahe verwandt bleibt. Und wenn dieses „Land der Neger“



Paul Gauguin, Liebespaar, 1889
Lithographie 290×230

in der Technik des europäischen Ölbildes wie in einem künstlichen Gewande erscheint, so findet es in der gröberen Form des Holzschnitts seine natürlichere Gestalt.

Alle die Eigenheiten, die den jüngeren Holzschnitt in Deutschland charakterisieren, hat Gauguin zuerst ausgebildet. Er schnitt mit dem Messer in Langholz, anstatt mit dem Stichel in Hirnholz, wie es seit Bewicks Zeiten üblich geworden war, er nutzte nicht nur die Stege, sondern vor allem die zusammenhängende, schwarze Fläche zum Druck, er ritzte weiße Linien in

den schwarzen Grund, hob mit dem Hohleisen Späne aus, um durch den unregelmäßigen Wechsel von Schwarz und Weiß Halbtöne zu erzeugen, und er verlieh durch absichtlich in die Wirkungsrechnung einbezogene Zufälligkeiten, wie sie die Ungleichmäßigkeit nicht glatt gehobelter Platten ergibt, der Fläche eine besondere Lebendigkeit.



Edvard Munch, Die letzte Stunde, 1920
Holzschnitt 425×580



Edvard Munch, Mann und Weib, 1905
S. 230 Holzschnitt 400×540

MUNCH

Gauguins Werke übten zur Zeit ihrer Entstehung eine Wirkung nur in dem engen Kreise von Malern, die sich der Bedeutung seiner seltsam abwegig scheinenden Versuche früh bewußt wurden. Zu ihnen trat Edvard Munch in Beziehung, als er in den ersten neunziger Jahren als junger Maler nach Paris kam, und es ist gewiß, daß er durch die Kenntnis von Gauguins wie von Vallottons Holzschnitten zu eigenen Experimenten in der neuen Technik angeregt wurde. Aber zu einer brauchbaren Kunstsprache wurde das wiedergewonnene Verfahren erst unter seinen Händen. Er erst tat den entscheidenden Schritt zu einem Originalholzschnitt, der diesen Namen im eigentlichsten Verstande verdient, weil die Tätigkeit des Entwerfens und des Zeichnens vollends eins ward, weil in der Ausführung mit dem Messer eine Bildvorstellung Gestalt erhielt, gleichwie mit Pinsel und Farbe im Gemälde.

Munch steht in der Geschichte der jüngsten Graphik als die zentrale Persönlichkeit in weit höherem Maße als irgend ein Künstler des früheren

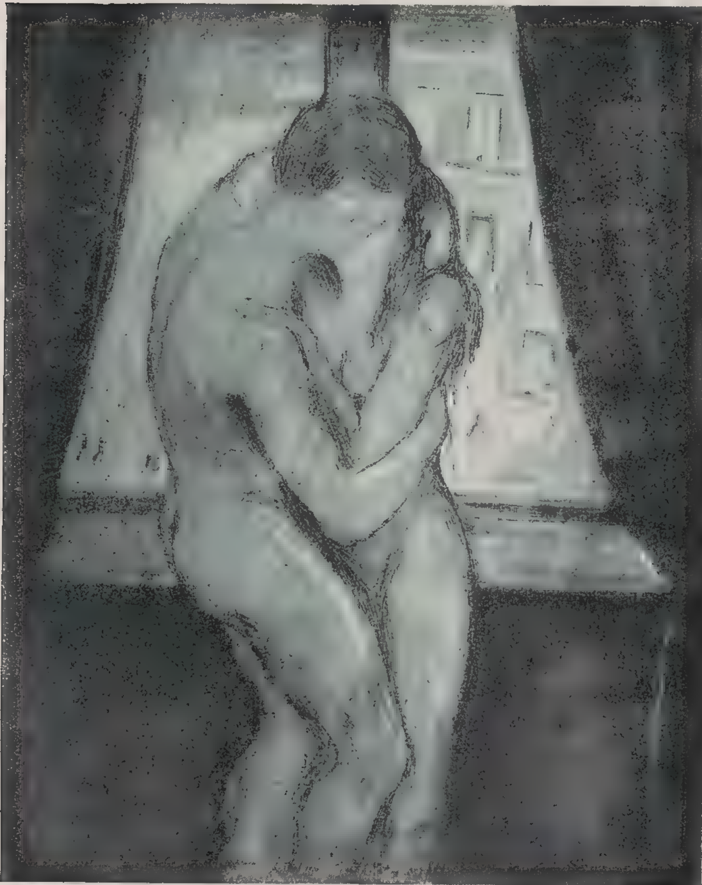


Edvard Munch, Badende Mädchen, 1895
S. 14 Radierung 207×307

19. Jahrhunderts in seiner Epoche. Alle Fäden sammeln sich in seiner Hand. Alle graphischen Techniken — nicht der Holzschnitt allein — gewinnen durch ihn bisher ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten. Ein neuer Inhalt schafft sich ein neues Gefäß.

Munchs Kunst erwuchs aus der strengen Gesinnung des unerbittlichen Verismus, den Hans Jäger in Kristiania predigte, aber gleich Strindberg verstand er die Lehre nicht im Sinne der Forderung äußerlicher Objekttreue, sondern innerer Wahrhaftigkeit. Er sah es als die Aufgabe der Kunst, die geheimste Schwingung eines Gefühls sichtbar werden zu lassen. Er wurde als Bildniszeichner ein Seelendeuter von unübertroffener Hellsichtigkeit, und er verlieh in Bilderfindungen, die allgemein menschliche Themen behandeln, den letzten Regungen einer tief empfindsamen Seele Gestalt.

Munchs Komposition besitzt immer etwas von der Eindringlichkeit einer Zwangsvorstellung, die sich dem Formenbesitz des Beschauers einprägt, wie sie den Künstler selbst durch Jahre und Jahrzehnte verfolgte. Es gibt auch Zufallsschöpfungen in seinem Werke, aber sie scheiden sich unverkennbar von den wesentlichen Bildgestaltungen, zu deren endgültiger Formung oft viele Jahre gebraucht wurden. Es ist charakteristisch für die neue Gesinnung,



Edvard Munch, Der Kuß, 1895
S. 22 Radierung 329×263

daß die graphische Umbildung gewöhnlich erst am Ende der Reihe steht, daß Radierung nicht Zeichnung und Zeichnung nicht Skizze bedeutet, daß jede flüchtige Niederschrift und alles vorbereitende Material, das dem Impressionismus zum Selbstzweck geworden war, aufs sorgfältigste getilgt wird, und daß die Absicht wieder allein auf die endgültige Form, auf die groß gebaute und klar ausgewogene Komposition zielt.

Als Munch um die Mitte der neunziger Jahre zum ersten Male sich in der Radierung versuchte, stand die Reihe seiner frühen Bildschöpfungen in

ihrer ersten Formung vollendet, und die graphischen Techniken, die er rasch zu handhaben lernte, dienten ihm, in der abkürzenden Verkleinerung und im Schwarz-Weiß nochmals prägnanter den Bildgehalt einer Vorstellung auf das letzthin Notwendige zurückzuführen. Es entstand zuerst die Reihe der Radierungen, neben einer Anzahl meisterhafter Bildnisse die Übertragungen großer Gemälde wie des „kranken Kindes“ und der „Pubertät“, des „Mädchens am Fenster“ und des „Mannes im Mondschein“, der „Christiania-Bohême“ und der „Sommernacht“, der „badenden Mädchen“ und des „Kusses“. Es wird immer im Gegensatz zu dem Eindruck flüchtig im Augenblick erhaschter Naturgegebenheit die bleibende Form einer nur dem eigenen Gesetz gehorchenden Bildkomposition gesucht, die sich der Frontalität und der Symmetrie wie ihres Gegensatzes bewußt als eines Kunstmittels bedient. Die Radierung wird auf dieser frühesten Stufe noch kompliziert behandelt, mit geätzten und geritzten Strichen und mit Lagen von Aquatinta, um eine Fläche gleichmäßig im Schwarz-Weiß durchzubilden.



Edvard Munch, Bildnis, 1912
Lithographie 310×250

Die Lithographie gab solche Wirkungen leichter her, und Munch lernte bald ebenso meisterhaft sich der Kreide und der Tusche zu bedienen, um eine neue Reihe von Bildnisköpfen und Kompositionen zu vervielfältigen. Es entstand im Jahre 1896 eine Galerie berühmter Zeitgenossen, die nicht leicht ihresgleichen findet. Was Stauffer-Bern einst in photographischem Geiste plante, was Carrière hinter Nebelschleiern zu vergeistigen meinte, das



Edvard Munch, August Strindberg, 1896
S. 77 Lithographie 610×460

gelang Munch in der sicheren Intuition eines begnadeten Gestalters. Wie er sie sah, so werden Männer wie Strindberg, Hans Jäger und Gunnar Heiberg, Obstfelder und Mallarmé im Gedächtnis der Nachwelt weiterleben. Die geplante Mappe, in der diese großen Köpfe vereinigt werden sollten, kam so wenig zustande wie die andere, für die eine Reihe der Bildkompositionen zum Thema von Weib und Liebe ursprünglich bestimmt waren, es erschien allein die Sammlung, die Meier-Graefe herausgab, mit acht mehr zufällig als — wie

Munch es gewollt hatte — sinngemäß zusammengestellten Radierungen, und die Lithographien der „Anziehung“ und „Loslösung“, des „Vampyr“ und der „Eifersucht“, der „Asche“ und der „Dreigestalt des Weibes“, die ebenso als eine innerlich zusammengehörige Folge gedacht waren wie die gleichzeitig entstandenen Gemälde zu dem „Fries des Lebens“, mußten als Einzelblätter ihren Weg finden.

Munch beherrschte um diese Zeit die Technik der Lithographie aufs vollkommenste, und wenn er sich im Jahre 1896 an die schwierige Aufgabe des Farbendrucks wagte, an der viele gescheitert waren, so glückte im ersten Anlauf das Meisterwerk der Technik in dem Kopfe des „kranken Mädchens“, das in seiner durchsichtigen Zartheit niemals überboten wurde. Zur gleichen Zeit, als Munch dieses in lichten Kreidetönen gelöste Profil zeichnete, versuchte er die große Komposition seines „Sterbezimmers“ in den starken Gegensätzen breit getuschter Flächen, die unmittelbar gegen die Helligkeit des weißen Papiers gestellt sind, wiederzugeben.



Edvard Munch, Der alte Schiffer, 1899
S. 124 Holzschnitt 435×355

Eine solche Lithographie näherte sich in den einfachen Kontrasten des Schwarz-Weiß der Form des Holzschnitts, für den Vallotton das Beispiel gegeben hatte, und der Übergang zu der anderen Technik erfolgte von hier aus mit einer inneren Notwendigkeit. Munchs frühem Hozschnittstil ist der Zug ins Kunstgewerbliche, der vielen Äußerungen der Zeit gemeinsam ist, nicht ganz fremd. Das oft abgewandelte Bildthema der zwei im Kuß zusammenschmelzenden Menschen, das am schönsten und reichsten in einer sammettiefen Radierung



Edvard Munch, Sterbezimmer, 1896
S. 73 Lithographie 400×540

gestaltet worden war, verliert in einander folgenden Holzschnittredaktionen immer mehr an Körperlichkeit, um in einem Flächenornament zu enden. Munch erkannte die Gefahr der plakathaften Stilisierung, die hier drohte, und er suchte Bereicherung der Form in einem lebhafter durchgebildeten Schwarz-Weiß, in dem Landschaftsmotive und groß gesehene Männerköpfe ihre letzthin gültige Formung fanden.

Munch nutzte selten den Holzschnitt zum eigentlichen Porträt. Der Weg, den er hier ging, führte nicht zum Individuellen, sondern zum Typischen. Studienköpfe werden durch großartig vereinfachende Formung über den Einzelfall hinaus ins Monumentale und Bleibende gesteigert. Munch hat für diese Köpfe die einfache Schnittführung gefunden, die allen späteren Versuchen in der neuen Technik vorbildlich wurde. Er hob die Lichter mit dem Hohleisen aus und gab in der breitflächigen Struktur und dem stark kontrastierenden Schwarz-Weiß das Gleichnis ebenso der freien Pinselschrift wie der grellen Farbigkeit gleichzeitiger Malereien. Der Holzschnitt ist nicht mehr Übertragung einer Pinselzeichnung, deren Konturen vorsichtig umschnitten werden, sondern das Bild entsteht in dem besonderen Material und mit den Instrumenten, die ihm dienen, wie die Radierung auf dem Kupfer und die Lithographie auf dem Stein.

Mit den großen Holzschnitten, die in den späten neunziger Jahren entstanden, hat Munch die Technik, in der andere vor ihm sich nur tastend



Edvard Munch, Das Haus Dr. Lindes, 1902
S. 187 Radierung 465×615

versucht hatten, endgültig befreit. Er hatte mit allerlei Experimenten begonnen. Er hatte die Platten zersägt, um die Teile farbig zu drucken, aber die bleibende Form fand er in den mächtigen Schifferköpfen, die Denkmalen gleich aus Flächen von Schwarz und Weiß gemauert erscheinen.

Der Weg vom Ton zur Farbe, den Munchs Malerei mit Entschiedenheit genommen hatte, fand nicht nur im Holzschnitt sein Gleichnis. Auch die Radierung erfährt eine grundsätzliche Wandlung. In gesteigertem Format werden breite, tief geätzte Striche unvermittelt nebeneinander gesetzt. Beinahe lebensgroße Köpfe werden mit wenigen Zügen einfach und eindrücklich gebildet. Es entstehen Landschaften von mächtigem Linienzug, der einen einfachen Gartenweg ins Heroische steigert. Die Mappe mit sechzehn Blättern, die Munch im Jahre 1902 für Dr. Linde radierte, enthält neben den bedeutendsten Schöpfungen der Art eine Reihe in ihrer knappen Prägnanz wahrhaft klassischer Porträtzeichnungen.

Die bevorzugte Technik der neuen Schaffenszeit aber wird die Lithographie, die nun die Form einer offenen, überall durchsichtigen Kreidezeichnung annimmt. Eine Folge großartiger Köpfe ist bezeichnend für die veränderte Stimmung des Künstlers, der den bedeutenden Zug nicht mehr in dem interessanten Modell sucht und nicht in der geistreichen Interpretation, sondern allein in der animalischen Form, für die das Tier ebenso reiche Möglichkeiten bietet wie der Mensch. So entstehen Bildnisse von Menschen und Tieren in wechselnder Reihe, um endlich zusammenzuwachsen in der 1909 vollendeten Lithographienfolge „Alpha und Omega", in der zum ersten Male der Gedanke zyklischer Abwandlung eines Themas sich verwirklicht. Liebe und Eifersucht, Untreue und Tod geben wie früher die Motive, aber der Künstler steht nun über seinem Stoffe, den er nicht ohne einen leisen Zug von Humor gestaltet. Alte Bildthemen klingen auch hier wieder an, aber sie erscheinen gereinigt und zu freierem Ausdruck verklärt, indem die sprechende Gebärde, die früher zuweilen an eine Geste oder einen Zug des Gesichts gebunden war, nun im



Edvard Munch, Straßenarbeiter, 1920
Lithographie 420×580



Edvard Munch, Panther, 1912
Lithographie 170×370

Rhythmus der ganzen Gestalt und weiterhin im Linienwerk des Blattes ausschwingt.

In dem neuen Jahrzehnt schaut Munch mit befreiten Augen die Welt. Seine Malerei wird reicher in der farbigen Orchestration, und die Lithographie folgt ihr, indem sie die energischen Schwärzen breit gewischter Kreideflächen wieder aufnimmt, die nun nicht mehr ein Ebenenornament bilden, sondern Körper formen und Raum tiefen. Der Strich ladet weit aus, um Bewegung zu gestalten. Das einfache Motiv grabender Arbeiter auf der Straße wächst zur heroischen Geste, die Millets absichtsvoll sentimentale Stilisierung weit hinter sich läßt.

Auch die Radierung wird wieder reicher in der Tonalität des Schwarz-Weiß, aber nicht in der komplizierten Flächenbehandlung der früheren Zeit, sondern in einem bald dichter, bald offener gelagerten Netzwerk gleichmäßig gerissener Striche, das sich zu Dunkelheiten schließt und Helligkeiten gleichsam schmeichelnd umspielt.

So vollzieht sich endlich die Rückkehr zum Holzschnitt, der während eines Jahrzehntes nur sparsam geübt wurde, um nach dem Jahre 1910 wieder zeitweise in den Vordergrund zu treten. Die alte Technik bringt die Erinnerung an alte Motive. Aber die Gesichte einstmals angstvoller Stunden, die das ferne Erlebnis des Krieges zurückruft, erscheinen nun in die reine Sphäre künstlicher Formung gehoben. Sie erfahren einen ähnlichen Wandel wie die Motive früherer Lithographien, die in der Folge von Alpha und Omega wiederkehren, indem der Ausdruck von der Einzelbildung auf die Gesamthaltung der Komposition überspringt. So erhalten erst jetzt die Visionen

der „Sterbestunde“ und der „Straßenangst“ ihre letzte Gestalt, indem sie in das Material übertragen werden, das ihrer gesteigerten Form durch die natürliche Energie seiner Kontraste besser angemessen ist als die weiche, in Tonübergängen vermittelnde Lithographie.

Es mag sein, daß Munch auch äußerlich durch den Erfolg, den das von ihm begründete Verfahren inzwischen an vielen Orten gefunden hatte, zur Rückkehr zum Holzschnitt angeregt wurde. Denn namentlich in Deutschland war auf der Linie, die er vorgezeichnet hatte, und ganz gewiß nicht ohne Kenntnis seiner hier oft gezeigten Werke, die Erneuerung der alten Technik im großen Stil und weitesten Ausmaße erfolgt.



Edvard Munch, Aus „Alpha og Omega“, 1909,
Lithographie 190×195



Maurice de Vlaminck, Die Brücke
Holzschnitt 256×336
(Mit Erlaubnis der Galerie Flechtheim, Düsseldorf und Berlin)

FRANKREICH

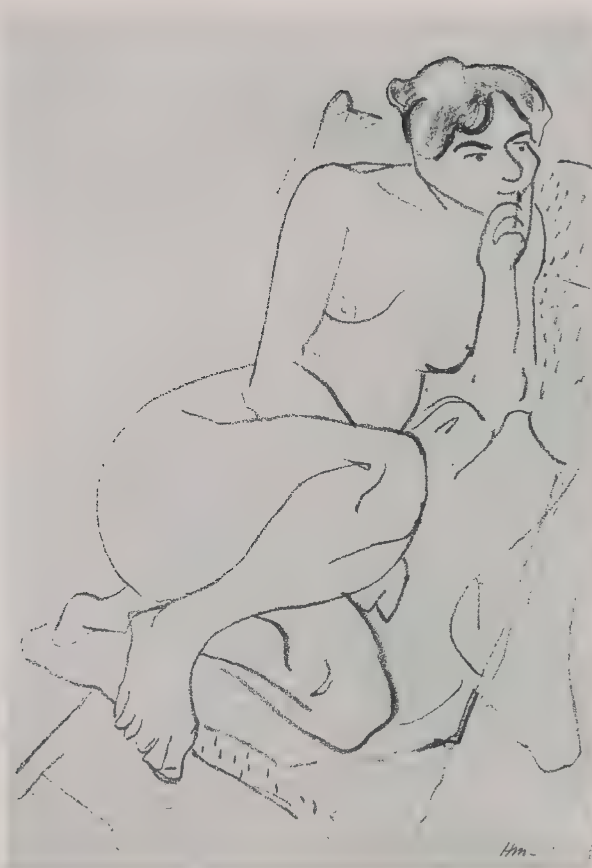
ange Zeit vor dem Beginn des 20. Jahrhunderts bereitete sich in Frankreich der tiefgreifende Stilwandel vor, der sich im Verlaufe der ersten Jahrzehnte in allen europäischen Ländern auswirken sollte. Eine junge Generation gibt der neuen Zeit ihr sichtbares Gepräge. Noch erleben ältere Stilformen eine Nachblüte. In Deutschland zumal sind wesentliche Werke derjenigen Kunstrichtung, die man die impressionistische zu nennen sich gewöhnt hat, erst jenseits der Wende des 19. Jahrhunderts entstanden. Die Lehre des Freilichts und der malerischen Bewegungsdarstellung, die in Frankreich bereits während der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts zur Herrschaft gelangt war, wurde hier erst im Abstande einer Generation wirksam, während zur gleichen Zeit wieder Frankreich voranging, wo schon seit etwa dem Jahre 1890 eine entschiedene Gegenbewegung gegen die allmächtige

Stilform des Impressionismus einsetzte. Cézanne, Van Gogh, Gauguin wurden zu den Vorläufern einer neuen Kunst, und auf ihren Schultern stand eine jüngere Generation, als deren Führer die zwei stärksten Talente, Matisse und Picasso, weit über die Grenzen Frankreichs hinaus entscheidenden Einfluß auf die Stilbildung innerhalb der gesamten europäischen Malerei übten.



André Derain, Frauenkopf
Radierung 175×125
(Mit Erlaubnis der Galerie Flechtheim, Düsseldorf und Berlin)

Trotz gleichgerichteter Bestrebungen, die auf eine Organisierung des Bildaufbaues zielen, entwickelt sich die Kunst beider auf Grund verschieden gearteter Charakteranlagen in gegensätzlicher Tendenz. Während Picasso eklektisch suchend von einem Experiment zum anderen gedrängt wird, aus der Schule Cézannes unter den Einfluß der Negerkunst gerät, um über das geometrische System des Kubismus in einen schönlinigen Klassizismus zurückzufallen, hat Matisse, dessen Kunst niemals von einer vorausbestimmten Endform, sondern immer vom Erlebnis ausgeht, aus der farbenanalytischen Methode des Neo-Impressionismus in stetem Fortschreiten den Weg zu einem



Henri Matisse, Sitzender Akt, 1911
Lithographie 380×275

neuen Bildaufbau gefunden. Aus den rhythmischen Beziehungen der Farben in der reinen Fläche entsteht die Bildkomposition des Matisse. Die Linie der Zeichnung ist ihm nur trennender Kontur. Wenn er einen Akt in wenigen suggestiven Strichen auf das Papier bringt, so teilt der Umriß, der eine Binnenform umschreibt, gleich einem schönen Ornament das Blatt der Zeichnung rhythmisch auf und enthält trotzdem in sich alle Anregungen der Tiefenvorstellung, die das körperliche Dasein der Dinge im Raume voraussetzt.

Matisse selbst hat nur gelegentlich ein paar seiner mit einfachen Kurven umschriebenen Akte und Köpfe lithographisch vervielfältigt. Aber er hat anderen ein Beispiel gegeben, und besonders die anpassungsfähige Kunst André Derains fand sich bereit, den freien Zeichenstil des Matisse in ein ornamentales System zu übersetzen, das für die Zwecke eines dekorativen Buchschmucks nutzbar gemacht werden konnte. Derain steht ebenso wie Maurice Vlaminck in einem posthumen Schülerverhältnis zu Cézanne, der als der Stammvater aller neuen Malerei angesehen werden kann. Während Derain sein starkes Talent in verschieden gerichteten Versuchen ermüdet, begnügt sich die einfachere Natur Vlamincks in einem akademischen Zeichenstil,



Pablo Picasso, Apachenmahl
Radierung 460×375
(Mit Erlaubnis der Galerie Flechtheim, Düsseldorf und Berlin)

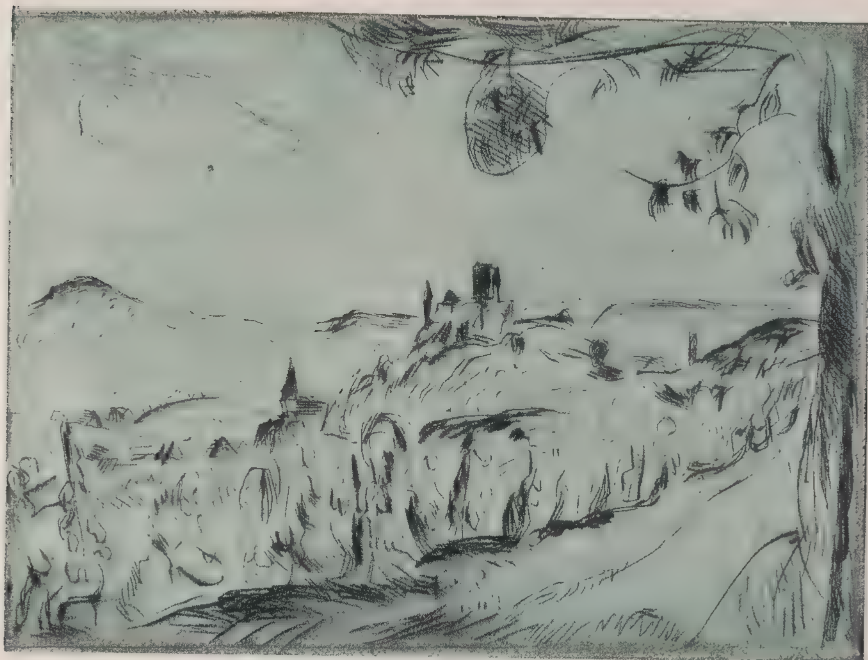
der seine Elemente mit bewußter Einseitigkeit aus der Kunst Cézannes ableitet. Er zeichnet mit geschickter Hand breit angelegte Landschaftsdarstellungen auf den Stein und gibt in angenehm die Fläche gliedernden Holzschnitten das formale Gerüst der von Cézanne begründeten Systematik der Raumvorstellung.

Dieser organischen Weiterbildung älterer Kunstformen, für die Matisse das Beispiel gab, steht die akademisch theoretisierende Richtung gegenüber, die in dem französierten Spanier Pablo Picasso ihren Führer fand. Als geschmackvoller Eklektiker trug er aus allen Epochen und allen Ländern die Elemente zum Bau seiner artistisch aufs äußerste verfeinerten Kunst zusammen. Seine frühen

Radierungen mit ihren zu peinlicher Empfindsamkeit gesteigerten Gestalten erscheinen fast zeitlos in ihrer ein wenig trägen Modellierung, und es verknüpft sie nichts mit den in den gleichen Jahren entstandenen reinen Umrißzeichnungen, deren etwas müder Kontur sich nicht mit der großartigen Energie Matissescher Strichführung messen kann. Ebenso unvermittelt folgen im Jahre 1911 Versuche einer Übertragung des kubistischen Systems völliger Formauflösung in das Bereich der Radierung. Zugleich mit Picasso hat Bracque, der abwechselnd mit ihm als Erfinder des Kubismus gepriesen wird, Radierungen solcher Art geschaffen. Aber das Experiment blieb wesentlich auf seine Urheber beschränkt, und Picasso scheint selbst die Aussichtslosigkeit des Verfahrens erkannt zu haben, da er mit einer seine Anhänger verblüffenden Plötzlichkeit in eine klassizistische Stilform einlenkte. Seine neueste Umrißzeichnung, die merkwürdig an Genelli anklingt, und die durch die Bezeichnung „Ingrismus“ schlecht charakterisiert wird, hat bisher noch keinen Niederschlag in graphischen Arbeiten gefunden.



Julius Pascin, Am Strand
Radierung 106×137



Hans Purrmann, Landschaft
Radierung 145×195

DIE DEUTSCHEN IN PARIS



Eine wesentliche und umfangreiche graphische Produktion hat sich in Frankreich während der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts nicht entwickelt. Es blieb den deutschen Künstlern, die in den Jahren vor dem Kriege in Paris ansässig waren und nach ihrem Treffpunkte, dem Café du Dôme, benannt zu werden pflegen, vorbehalten, eine spezifisch neuartige Form der Radierung auszubilden. Die Zeichner der Gruppe waren Julius Pascin und Rudolf Großmann, die eine Zeitlang in sehr verwandter künstlerischer Absicht mit kapriziös bewegten Figürchen die nüchterne Architektur Pariser oder Berliner Vorstadtviertel bevölkerten. Pascin fand die besondere Note einer lasziven Pseudo-Eleganz, die schon im Kinde die lasterhaften Triebe einer ungesunden Sinnlichkeit

aufdeckt. Seine kleinen Mädchen entstammen einer verderbten Welt perverser Sexualität. In den zierlichen Linien, die ihre Körper umschreiben, atmet die Lüsternheit der Atmosphäre, in der sie leben. Mit einer empfindsamen Pikanterie ist die Fläche der kleinen Platten aufgeteilt. Hauchartig zart stehen die feinen Striche auf dem Papier. Die Zeichnung rundet nicht Körper und tieft nicht Raum. Sie spielt mit den Dingen. Sie deutet mehr an, als daß sie gestaltet, und es bleibt alles in einer Sphäre ungewisser Halbwirklichkeit, die der gleichzeitigen Dichtform einer den gewohnten Satzbau auflösenden Großstadtlyrik innerlich verwandt ist.

Rudolf Großmanns frühe Radierungen erscheinen handgreiflicher, materieller im Vergleich mit der nebelhaften Durchsichtigkeit Pascinscher Zeichnung. Großmann ist nicht ebenso einseitig auf ein einziges Motiv eingestellt. Er hat den Sinn des Karikaturisten für alles Absonderliche und Abseitige im modernen Dasein. Er erreicht Pascin nicht in der spielerischen Leichtigkeit, aber er ist ihm überlegen in der Schärfe der Fixierung. Wenn Pascin die Menschen der Pariser Vorstadt entdeckte, so Großmann die Häuser, in denen sie wohnen. Er macht die Häuser lebendig, läßt sie zueinander sich neigen und einander fliehen. Es ist, als sei der Satz von der Relativität der Bewegung in seinen Blättchen illustriert, denn es geht nicht an, daß die Häuser still stehen, wenn die Menschen gleiten, sie scheinen selbst in der Gegenrichtung zu eilen, wenn die kleinen Figürchen schattenhaft an ihren Wänden dahinhuschen. So schieben in den



Rudolf Großmann, Potsdamer Platz
Radierung 208×210

Straßen, die Großmann zeichnet, alle Linien sich zu einem beweglichen Geflecht ineinander, das feste architektonische Gerüst wird zu einer fließenden Materie. Was Pissarro in seinen Stadtbildern andeutete, wird hier zu einem Ende geführt in Blättern, die das Gegenteil der Vedute sind, weil alle ruhende Form aufgelöst wird, und weil die Erinnerung an nichts anderem mehr haftet als an einem stimmunghaften Gesamtbilde, in das alle Teile als gleichwertige oder gleich bedeutungslose Elemente eingehen.

Es ist charakteristisch für den Stil dieser neuen Schwarz-Weiß-Kunst, daß die Fläche nicht eingetieft und nicht mit witzigen Druckern überraschender Schatten, die im Gegensatz den Ton des Papieres blitzhaft aufleuchten lassen, belebt wird. Solche Effekte waren im Kreise der Künstler, die das Beispiel der ernsten Gehaltenheit Cézannes ständig vor Augen hatten, aufs strengste verpönt. Ihnen ist die Fläche heilig. Die Dinge müssen ihrem Zwange sich fügen, und was dem unvorbereiteten Auge als eine Verzeichnung erscheint, ist in Wahrheit nichts anderes als die Folge dieser grundsätzlich veränderten Einstellung, die das Gesetz der Perspektive als Mittel der Raumtäuschung verleugnet, um innerhalb der Fläche ein Gleichnis der drei-dimensionalen Welt der Wirklichkeit zu schaffen.

Großmann wandte sich seit der Heimkehr von Paris mehr und mehr dem Menschen zu. Es freute ihn, das Bizarre im Typus und in der Bewegung einer Persönlichkeit mit einem ganz dünn geschriebenen Kontur zu umreißen. Er hat für seinen fast körperlosen Strich eine eigene Technik der Gelatineradierung erfunden, die in der Wirkung sich dem lithographischen Flachdruck nähert, und er hat die zarten Umrisse dieser noch im Grotesken von einer gefühlvollen Anmut beseelten Karikaturen mit den blassen Tönen, die Cézanne seinen Aquarellen gab, leicht farbig angelegt.

Wenn Großmann immer zeichnerisch empfindet und die Farbe in seinen Radierungen eine Zutat bleibt, so ist Hans Purrmann so sehr Maler, daß auch seine Schwarz-Weiß-Radierung nur von den Beziehungen der Valeurs in der Fläche zu leben scheint. Seine Schwärze ist bedeutungsvoll als Farbe. Wie Purrmann als Maler ausschließlich in Farben gestaltet, und wie seine Kunst damit in grundsätzlichem Gegensatz zu der Liebermanns steht, so denkt er, wenn er zur Radiernadel greift, nicht an Form und nicht an Raum, sondern er schafft mit tiefen Schwärzen, die über die Fläche frei verteilt werden, und mit zarteren Halbtönen ein glitzerndes Leben, das dem Papier eine Kostbarkeit mitteilt, gleichwie dem Bilde die farbige Haut einer juwelenhaften Oberfläche.

Der reine Kolorismus der Spätwerke Renoirs ist der Ausgangspunkt dieser Kunst, für die jeder Eigenwert der Linie in ihrer Flächenfunktion gelöst wird. Purrmanns beste Landschaftsradierungen gleichen anmutigen Stimmungsgedichten. Sie sind vor der Natur entstanden. Aber sie beschreiben nicht. Ihr Ausschnitt nimmt nicht Rücksicht auf ein lineares Gleichgewicht der Massen. Denn der Himmel besitzt ebensoviel materielles Gewicht wie die Erde, die Bäume so viel wie die Schatten, die sie werfen, und das einende Prinzip ist die Fläche, in der die Töne des Schwarz-Weiß zusammenklingen wie die Töne der Musik im Raume.



Rudolf Großmann, Bildnis Hans Purrmann, 1921
Radierung 200×172



Erich Heckel, In der Straßenbahn, 1916
Lithographie 255×358

NORDDEUTSCHLAND

ie deutschen Künstler, die in Paris ansässig waren, standen unter dem Eindruck einer starken malerischen Kultur, in der die Bürgschaft einer stetigen Tradition beschlossen war. Im Gegensatz dazu äußerte sich die Fernwirkung einzelner revolutionärer Erscheinungen, von deren Schaffen erregende Kunde nach Deutschland drang, in einer nahezu explosiven Art, und die Entwicklung selbst nimmt unter dem Einfluß solcher Erlebnisse den Charakter revolutionärer Gewaltsamkeit an. Van Gogh, Gauguin und Munch wurden die Führer zu einer neuen Kunst des starken Ausdrucks und der großen Form.

Im Widerstreit mit der malerischen Anschauung, die Liebermann begründet und durchgesetzt hatte, entstand eine Kunst, die im Bilde auf die reine Farbe, in der Zeichnung auf den großen Umriß gestellt ist. Licht und Ton

werden verpönt, und im Schwarz-Weiß gilt nicht mehr der zarte Valeur, sondern der kräftig sprechende Kontrast.

Die Künstler, die sich im Jahre 1903 in der Vereinigung, die den Namen „Brücke“ führte, zusammengefunden hatten, waren die hauptsächlichen Träger der neuen Entwicklung der graphischen Künste in Deutschland. Gauguins Beispiel übte in diesem Kreise nachhaltigste Wirkung. Seine Begeisterung für die primitiven Völker und ihre seltsam naturfremd ausdruckstarke Kunst fand hier Widerhall und Verständnis. Auch Van Goghs stürmische Temperamentausbrüche wurden bewundert, und in dem Freundesverein fand seine Idee gemeinsamer Arbeit und gegenseitiger Befruchtung wenigstens für kurze Jahre Verwirklichung.

Die später so gegensätzlich sich erweisenden Charaktere näherten sich in den Zeiten gemeinschaftlichen Schaffens so sehr, daß zuweilen die Grenzen verschwimmen, und es ist nicht leicht festzustellen, wer mehr der Gebende, wer der Empfangende gewesen ist. Der Holzschnitt setzt auch in diesem Kreise in der Form dekorativer Stilisierung, für die Vallotton das Beispiel gegeben hatte, ein, um erst allmählich den Weg zur Befreiung zu finden. Der erste Schritt führte, gleichlaufend mit einer das Karikaturistische streifenden und Tuschflecke frei über die Fläche ausstreuenden Lithographie, zu einer malerisch lebhafter bewegten Zeichnung, die noch ohne das Gefühl für das spezifische Material im Holz mit dem Messer nachgeschnitten wurde. Emil Nolde, der älter war als die eigentlichen Träger des „Brücken“-Gedankens, gelangte im Holzschnitt über diese Form einer mit breitem Pinsel angelegten, malerischen Tuschzeichnung im wesentlichen niemals hinaus. Er verstand das Holz nicht als ein besonderes Kunstmittel, sondern nur als ein Material für reproduktive Übertragung. Er zeichnete ebenso auf dem Papier oder auf dem Stein ohne das sichere Empfinden für die Bedingungen verschiedengearteter Wirkung. Er reicht in großen Farbenlithographien unmittelbar in die Sphäre des Plakats, und er bleibt am glücklichsten in der Radierung, wenn er nach den kleinlich vedutenhaften Ansichten der früheren Zeit in dem schiffbelebten Hamburger Hafen das Motiv findet, dem er die stärksten Effekte einer brillanten Schwarz-Weiß-Behandlung abgewinnt. Bedeutung heischende Figuren-Kompositionen, die durch Zufallswirkungen der Ätzung auf rostigen Platten interessant gemacht sind, werden mehr durch das Motiv und die gegenseitige Beziehung der grimassierenden Köpfe als durch eine formale Rhythmik zur Einheit gebunden. An die Stelle der ausdrucksvollen Gebärde tritt die stilisierte Maske, und das



Ernst Ludwig Kirchner, Straßenszene, 1913
Radierung 250×200

Dämonische wird nicht in der künstlerischen Gestaltung, sondern in einer absichtsvollen Verzerrung der Gesichtszüge gesucht.

Die Gründer und wesentlichen Glieder der „Brücken"-Gemeinschaft Kirchner, Heckel, Pechstein und Schmidt-Rottluff fanden bald nach der Trennung ihre eigenen Wege, die sie in späteren Jahren ebenso weit auseinander

führten, wie sie im Beginn einander nahe gewesen waren. Ernst Ludwig Kirchner zeigte am frühesten in der Gruppe das eigene Gesicht. Er war von allem Anfang der Beweglichste, Vielseitigste, der am stärksten auf die Erscheinungen der natürlichen Umwelt reagierte und die Probleme der künstlerischen Formung erfaßte. Kirchner ist durch eine bis ins Krankhafte sich steigernde feinnervige Sensibilität ausgezeichnet. Er besitzt, was den Gefährten der „Brücke" oftmals fehlte, den Geschmack für das Zarte und Feine. Wo die anderen leicht ins Derbe und Grobe geraten, hält er wie im Gemälde die Farbe, so im Schwarz-Weiß die Fläche in rhythmisch harmonischer Bindung, und zwischen den Menschen, die er gestaltet, schwingt zuweilen etwas von der geheimnisvoll undeutbaren Beziehung, die nur der Empfindsamkeit lyrisch veranlagter Naturen zu ahnen gegeben ist.

Kein anderer Künstler hat die Großstadt Berlin, wie sie in den letzten Jahren vor dem Kriege sich bot, so mit allen Fibern erlebt wie Kirchner. Er liebte die Orte öffentlichen Beisammenseins der Menschen, die Straße selbst wie die Stätten nächtlicher Vergnügungen, das Café oder das Tingeltangel. Aber wenn Toulouse-Lautrec ganz in dieser Welt aufging, die zu seiner eigenen wurde, so blieb Kirchner ein Zuschauer, der zugleich das Grausame und das Groteske in den Formen modischen Daseins empfand. Kirchner hat dieser Welt die künstlerische Gestaltung gegeben. Er hat über den vergänglichen Reiz der bizarren Linie modischer Eleganz hinaus das Bildhafte im Leben der Großstadtstraße empfunden. In vielfach sich gegeneinander verschiebenden Ebenen zaubert er den räumlich anregenden Reichtum eines Gedränges von Menschen auf die Fläche, läßt die schlanken Linien blütenhaft zarter Wesen leise zueinander sich neigen, sich überschneiden und wieder einander fliehen.

Einen neuen Flächenstil suchte er zuerst in einer stark dem Dekorativen sich nähernden Behandlung des Holzstocks. Kammartig geschnittene Schraffierungen, die gleichmäßig über das Blatt ausgeteilt sind, verleihen dem Holzschnitt die einheitliche Haltung. In großen Lithographien verdichten sich weiche Schwärzen zu Ahnungen von Gestalten, die aus breiten Schattenmassen emportauchen. Das Beieinander von Menschen an den Tischen eines Cafés, die durch nichts als ihr Nebeneinanderexistieren in der Fläche in gleichsam mystische Beziehung gesetzt erscheinen, wird zu traumhaftem Erlebnis. Und in der Radierung schwellen kritzelnd zu unentwirrbarem Netzwerk verflochtene Striche, in denen die Fläche sich hebt und wieder senkt, zu Bäumen und Pflanzen und Menschen und Häusern.



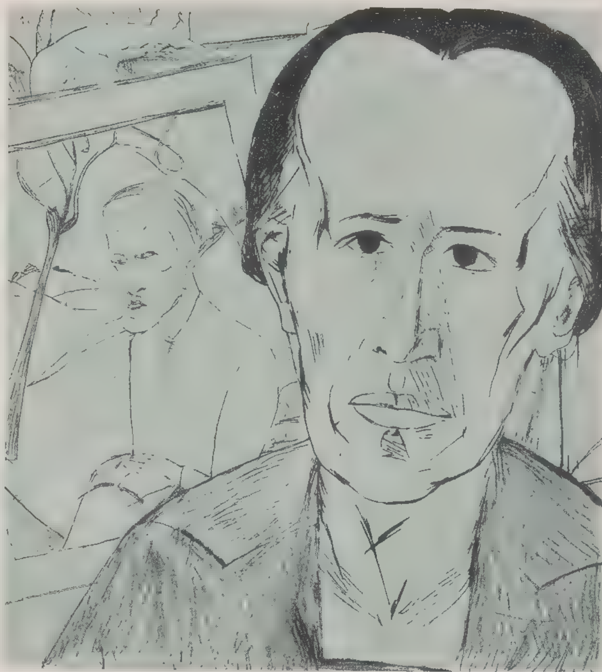
Ernst Ludwig Kirchner, Schweizer Berglandschaft mit Baum, 1921
Holzschnitt 620×420



Ernst Ludwig Kirchner, Drei Badende in Welle, 1912
Lithographie 420×325

Der körperliche Zusammenbruch des Menschen, der mit der großen Katastrophe des Krieges zusammenfiel, besiegelte die erste Schaffenszeit des Künstlers, wie zur gleichen Zeit die Welt versank, in der er bisher gelebt hatte. In der Schweiz fand er sich wieder. Eine entscheidende künstlerische Wandlung vollzog sich in überraschend kurzer Zeit. Fern von der Großstadt wuchs Kirchner nun in die Natur hinein, die ihn umgab. Von schwerer Krankheit auferstehend, gelangte er aus einer Sphäre traumhaften Verdämmerns zu der kristallenen Klarheit einer überall offenen, durchsichtigen Formgebung. In neuen Holzschnitten gab der Künstler den stärksten Beweis für die Eigenbedeutung der Technik, die jeden dekorativen Schematismus abstreift und aus der reinen Vermählung von Form und Stoff, von Anschauung und Materie zur unmittelbaren Gestaltung sich erhebt. Kirchner hat eindrucksvolle Landschaften in dem neuen Holzschnittstile geschaffen. Er verstand es, den natürlichen Reichtum des Motivs mit der Einfachheit der Technik zu versöhnen und in dem gleichen Material Häuser und Boden, Menschen und Tiere, Berge und Himmel überzeugend zu bilden. Er hat zugleich in einer Reihe großer Köpfe Menschenbilder von starker Eindringlichkeit gestaltet, indem er jedesmal neue Methoden fand, die Fläche

in ein Auf und Ab schwarzer und weißer Flecken zu zerlegen.



Erich Heckel, Bildnis, 1920
Radierung 305×267

Diese Schweizer Holzschnitte wurden zu der bedeutendsten Leistung Kirchners, wie sie einen Höhepunkt in der Geschichte der neueren deutschen Graphik darstellen. Die Rückkehr zur Natur, die unausweichlich geworden war, wenn nicht gerade der Holzschnitt, der immer zur dekorativen Stilisierung verleitet, in einem ornamentalen Schematismus enden sollte, vollzog sich bei keinem anderen so rein und so aus innerer Notwendigkeit wie bei Kirchner, der selbst in die starre Hieroglyphe einer bewußten Transformierung etwas von der Sinnlichkeit des Erlebnisses hinüberrettet.

Für Erich Heckel behält die Natur immer den Charakter des Motivs, das einer Formung unterworfen wird. Kunst entsteht ihm nicht so sehr aus dem Erlebnis, als daß ein Erlebnis gesucht und gestaltet würde. Heckel sieht nicht das natürliche Leben, das ihn umgibt, sondern er ersehnt in einer romantischen Weltabgewandtheit die Rückkehr zur Natur, die im Anfange der „Brücken"-Gemeinschaft in einem Nacktdasein am Moritzburger See verwirklicht wurde. Für Heckel blieb die Weltfremdheit dieses künstlichen Arkadien im Grunde immer das Ideal. Seine Kunst kreist um die Vorstellung des nackten Menschen in der freien Landschaft, den er in jedem Sommer von neuem an der Küste der Ostsee zu finden geht.



Erich Heckel, Alsenlandschaft
Holzschnitt 260×280

Eine karge Natur umgibt in Askese verkümmerte Körper, deren Gelenke sich in der Bewegung zu harten Kanten verbiegen. Heckels Linie hat immer etwas Spitzes, seine Formen sind scharf und eckig. Er sucht den Ausdruck in einer herben Straffheit, der Schmiegsamkeit ebenso fremd ist wie Üppigkeit. Kleine, magere, oft fast kränkliche Körper tragen übergroße Köpfe mit schwermütig tiefen, fragenden Augen. Alle Menschen, die er zeichnet, scheinen wie von einem Leid bedrückt, und selbst dem Bildnis gibt er fast immer die Züge der Krankheit und des Schmerzes.

So traf in Heckel das Erlebnis des Krieges einen Menschen, der zum Mitleiden geboren schien. Die Zeichnungen wunder Soldaten, die er in Ostende sah, wurden seine ergreifendsten Schöpfungen. Heckel hat große Köpfe

in Holz geschnitten, in einer sparsamen und etwas einförmigen Technik, die in ihrer Kargheit gelegentlich einem Flächenornament sich nähert. Er ist immer mehr Zeichner als Maler gewesen. Er hat Lithographien badender Menschen geschaffen, die beinahe rein auf den Umriß gestellt sind, und er hat mit der kalten Nadel harte und scharfe Linien in das Kupfer gerissen, die mit ganz sparsamen Mitteln merkwürdig suggestive Landschaftsbilder entstehen lassen.



Max Pechstein, Fischerkopf, 1911
F. 77 Holzschnitt 247×185

Im ausgesprochenen Gegensatz zu der beinahe kränklichen Zartheit der Heckelschen Kunst entfaltete sich die gesunde Robustheit, die Max Pechstein seit seinen ersten Anfängen auszeichnet. Die gleichen Modelle vom Moritzburger See, die Heckel als überschlank gebrechliche Wesen sah, nahmen unter Pechsteins Händen die üppig schwellenden Formen an, die ihm immer eigentümlich geblieben sind. Im Variété, dem seine besondere Leidenschaft gilt, sieht er weniger das Spielerisch-Bunte als das Sinnlich-Groteske. Und ihm ist „Rückkehr zur Natur“ gleichbedeutend mit dem Wege, den Gauguin einstmals genommen hatte. Es zieht ihn mit unwiderstehlicher Gewalt zu dem natürlichen Dasein primitiver Menschen, das die Gemeinschaft einstmals künstlich erneuen zu können meinte. In Palau lebte Pechstein mit den Eingeborenen, bis ihn der Kriegsausbruch überraschte. Auch der Krieg selbst wurde diesem lebensstarken Menschen zu einem Erlebnis höchster Daseinsentfaltung. Er sah nicht so sehr das Leiden als die gewaltsame Anspannung aller Kräfte, die in Radierungen der Sommeschlacht zu einem Höchstmaß von Ausdruck gesteigert wurde.

Pechstein hat alle Gebiete des Darstellbaren durchmessen. Er hat Bildnisse gezeichnet und ist den Formen des nackten Körpers nachgegangen, er hat die Erinnerungen seiner Südseereise verarbeitet, und er ist immer wieder zu den Schiffern der Ostsee zurückgekehrt, unter denen er den Sommer zu verbringen pflegt. Aber stets war der Mensch der Mittelpunkt seiner Kunst, blieb das Landschaftliche nur Beiwerk. Wie die Genossen der „Brücke“, so ist auch Pechstein vom Holzschnitt ausgegangen, und er, dem das Interesse an allem Handwerklichen eingeboren war, ist ihm in besonderem Maße treu geblieben. Erst ein paar Jahre nach dem Holzschnitt setzte in diesem Kreise die Lithographie ein, die gelegentlich zu Experimenten im Farbendruck benutzt wurde, und gleichzeitig wurden Metallplatten mit Nadel und Säure behandelt.

Pechsteins Begabung ist durch eine gesunde Vitalität ausgezeichnet und am wenigsten beschwert durch innere Problematik. Karl Schmidt-Rottluff ist in dem Kreise der „Brücke“ der Formalist, der aus dem Material des neuen Holzschnitts am konsequentesten und rücksichtslosesten die letzten Folgerungen zieht. Kein anderer hat sich in so extreme Deformationen der natürlichen Erscheinung gewagt wie Schmidt-Rottluff, dem immer das Ideal einer in allen Teilen gleichförmigen Übersetzung des Bildes in die neue und nur dem eigenen Gesetz folgende Sprache des Holzschnitts vorschwebte. So gerät er wohl ins Konstruktive, und wo er seiner Logik bis ins letzte nachgibt, kann seine Kunst in einen beinahe nur noch ornamentalen Schematismus entarten, aber wo Anschauung und Vorstellung stark genug bleiben, um dem Zwang des Materials die Wage zu halten, gelingen ihm höchst eindrucksvolle Schöpfungen, in denen der lapidare Charakter des Holzschnitts zu einem Mittel stärksten künstlerischen Ausdrucks sich steigert.

Alles Liebenswürdige und Anmutige ist dieser Kunst im Innersten fremd. Ihr ernsthafter Charakter bewährt sich in den Themen der Leidensgeschichte Christi, um deren Erneuerung sich viele bemühten. Kein anderer hat es verstanden, dem alten Legendenkreise der Passion so feierliche Töne zu entlocken wie Schmidt-Rottluff in seinen glücklichsten Gestaltungen.

Ist Schmidt-Rottluffs charaktervoller Handschrift, die immer auf den prägnantesten Ausdruck abzielt, der Holzschnitt mit seinen überall eindeutigen Gegensätzen von Schwarz und Weiß das angemessene Material, so fand die schmiegsame, weicher Kunst Otto Müllers, der in der ursprünglich so eng geschlossenen Genossenschaft der „Brücke“ von allem Anfang als ein Fremder



Max Pechstein, Am Meer, 1912
F. 55 Radierung 263×255

erschien, in der Lithographie das einzige Mittel graphischer Betätigung. Müllers Kunst war im Grunde immer auf die eine Note einer jünglinghaft zärtlichen Lyrik gestellt, wie sie ähnlich Ludwig von Hofmann eigen gewesen ist. Er zeichnet die nackten Körper badender Menschen, und er wird nicht müde, das eine Thema immer aufs neue abzuwandeln. Die geschmeidigen Linien, mit denen er seine schlanken Mädchengestalten umschreibt, atmen den Duft einer starken Sinnlichkeit. Aber in der Einseitigkeit dieser Kunst liegt die Gefahr vorzeitigen Ermattens. Ihr fehlt der natürliche Boden des Erlebnisses, seitdem die lyrische Stimmung einer empfindsamen Jugend entschwand.

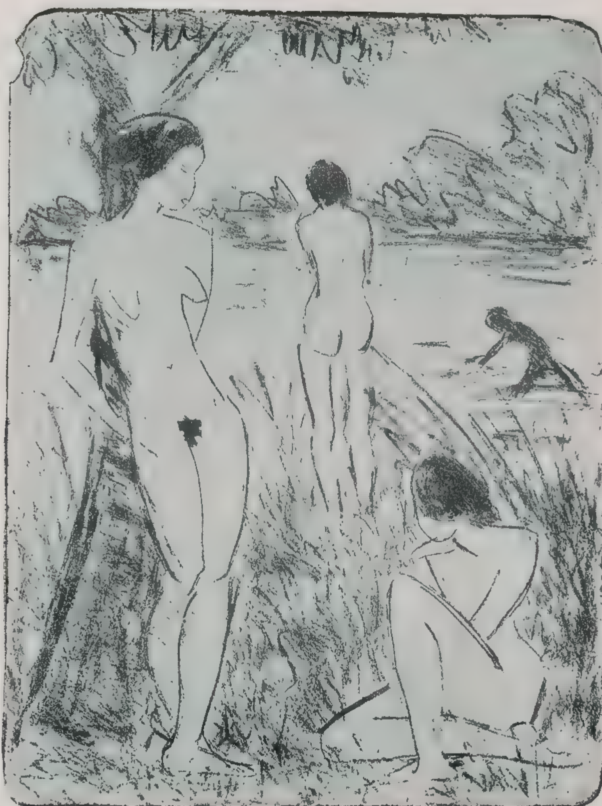
Die Mitglieder der „Brücke“ haben, wenn auch ihre engere Gemeinschaft nicht lange Zeit währte, in Berlin, wie einst die Führer der alten Sezession, eine neue künstlerische Tradition begründet. Sie fanden sehr bald eine Reihe von Anhängern wie Georg Tappert und César Klein, die dem Stil die entschiedene Wendung ins Kunstgewerbliche gaben, und den Führern schlossen sich Schüler an. So folgt Werner Gothein ebenso getreulich Kirchners Spuren, wie Max Kaus an Heckels Kunst anknüpft.

Unabhängig von dem Kreise der „Brücke“, in dem der Holzschnitt die bevorzugte Technik blieb, entwickelte sich die Kunst Oskar Kokoschkas, der



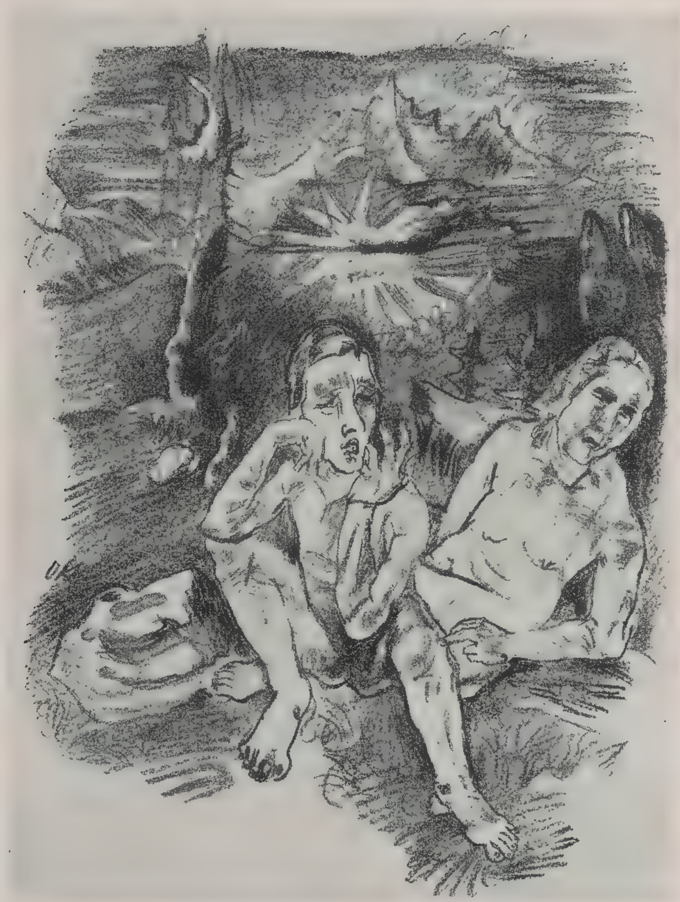
Karl Schmidt-Rottluff, Christus bei Martha
Holzschnitt 495×390

als Zeichner weniger einem formalen Ideale als dem Drange nach stärkstem seelischen Ausdruck folgt. Kokoschkas freie Zeichnung bedeutet den ausgesprochenen Gegensatz zu der straffen Disziplin eines Schmidt-Rottluff. Wenn Kokoschka sich an das Thema der Passion wagt, so will er nicht feierliche Tragik gestalten, er will unmittelbar seelisch ergreifen. Er sucht nicht letzthin gültige Formen, er folgt vielmehr den Eingebungen des Augenblicks, mischt Züge seines eigenen Daseins in die Wiedergabe der alten Legenden, und eine ebenso eigenwillige wie erfinderische Einbildungskraft zeugt überraschend eindrucksvolle Gestaltungen, wie sie noch überzeugender in der Bilderfolge der „Bachkantate" gelungen sind. Hier wurde in einem empfänglichen Geiste Musik unmittelbar zum Bilde durch eine zwangsläufige Verknüpfung von Vorstellungen aus verschiedenen Sinnesgebieten.



Otto Müller, Badende
Lithographie 430×325

Kokoschkas eigentliches Thema ist der Mensch. Ihn interessiert nichts so sehr wie die individuelle Erscheinung, in der das Seelenleben, das Äußere, in dem ein Inneres sich ausdrückt. Und in seinem Drange, dieses Innere sichtbar herauszustellen, verzerren sich ihm nicht selten merkwürdig die Formen. Es entstehen neben überraschend ähnlichen scheinbar ganz unähnliche Bildnisse,



Oskar Kokoschka, Aus der Bachkantate
Lithographie 410×305
(Aus dem Verlage Fritz Gurlitt, Berlin)

die aber immer von der Überzeugungskraft einer innerlich geschlossenen Persönlichkeitsvorstellung getragen sind.

Die einzige graphische Technik, deren Kokoschka sich bedient, ist die Lithographie. Er zeichnet mit Kreide auf Umdruckpapier und hat die besonderen Wirkungsmöglichkeiten des Steines kaum genutzt. Ihn interessiert nicht das Technische, weder in der Durchbildung einer Platte, noch in dem Vorgange des Druckens, und seine Blätter leiden nicht selten unter diesem offenkundigen Mangel der besonderen Einstellung auf die Erfordernisse der graphischen Arbeit.

Kokoschka bleibt eine vereinzelte Erscheinung, so sehr gerade seine Kunst typisch zu sein scheint für gewisse Forderungen der Zeit, die unter dem Schlagwort „Expressionismus“ zusammengefaßt werden. Viele bemühen sich gleich ihm, den Ausdrucksgehalt einer Erscheinung bis zur krankhaften Deformation des Wirklichkeitsbildes zu steigern und traumhaft innerliche Visionen in bis zur Selbstquälerei ekstatischen Formen Gestalt werden zu lassen. So radierte Ludwig Meidner seine absichtsvoll verzerrten Köpfe, so Jakob Steinhardt seine verängsteten oder verzückten, langbärtigen Juden. Max Oppenheimer, dessen Kunst sich in ihren Anfängen der des Kokoschka näherte, geriet bald in eine vom kubistischen Experiment angeregte, zierliche Flächenaufteilung, wie es überhaupt das Schicksal der neuen Kunst zu sein scheint, nur allzuleicht den Weg ins Dekorative zu nehmen.



Oskar Kokoschka, Corona
Lithographie 540×410
(Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin)

Die Rhythmisierung der Fläche, die der Kubismus lehrte, fand in Deutschland nicht viel mehr als äußerliche Nachahmung. Sie wird lediglich als dekoratives Schema an manchen Stellen fühlbar, auch wo sie nicht die starre Form des stereometrischen Systems annimmt wie in den Holzschnitten Lyonel Feiningers, dem immer ein Hang zum Bizarren anhaftete, und der in seinen frühen Witzblattzeichnungen ebenso eine Freude an gewagten Formverschiebungen bekundete wie in seinen späteren Variationen architektonischer Motive.

Die allgemeine Abwendung von der unmittelbaren Naturwiedergabe verführt schwächere Talente zu einer billigen Stilisierung, und gerade der neue



Ernst Barlach, Hoffnung und Verzweiflung, 1920
Lithographie 270×400
(Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin)

Holzschnitt nimmt allein in der Hand der stärksten Begabungen nicht die naheliegende Wendung zur rein dekorativen Flächenaufteilung und zur plakathaften Illustration, die bereits Vallotton ihm gegeben hatte. Es wird, wenn der vorübergehende Reiz des „Modernen" geschwunden ist, von einer sehr in die Breite gehenden Produktion vermutlich nicht allzu vieles den Tag überdauern, und in einer künstlerischen Bewegung, die mit den höchsten Ansprüchen auf Ewigkeitswert und bleibend monumentalen Ausdruck auftritt, offenbart sich schon jetzt manche Ähnlichkeit mit dem einstmals gepriesenen „Jugendstil".

Selbst starke und eigenwillige Talente entgehen nicht der Gefahr, sich in eine Stilisierung zu verlieren, die ebenso sichere Wirkung gewährleistet, wie sie die freie Entfaltung der Fähigkeiten verbaut. Der Bildhauer Ernst Barlach, der zu den besten Begabungen der im Plastischen wenig produktiven Epoche zählt, bildete ein eindrucksvolles Schema stark vereinfachender Menschendarstellung, eine Art gezeichneter Skulptur, die ebenso eindringlich wie in der Wiederholung einförmig erscheint. Wie jede stilisierende Kunst, so ist die Barlachs der inneren Wandlung minder fähig als der äußeren Ausbreitung.



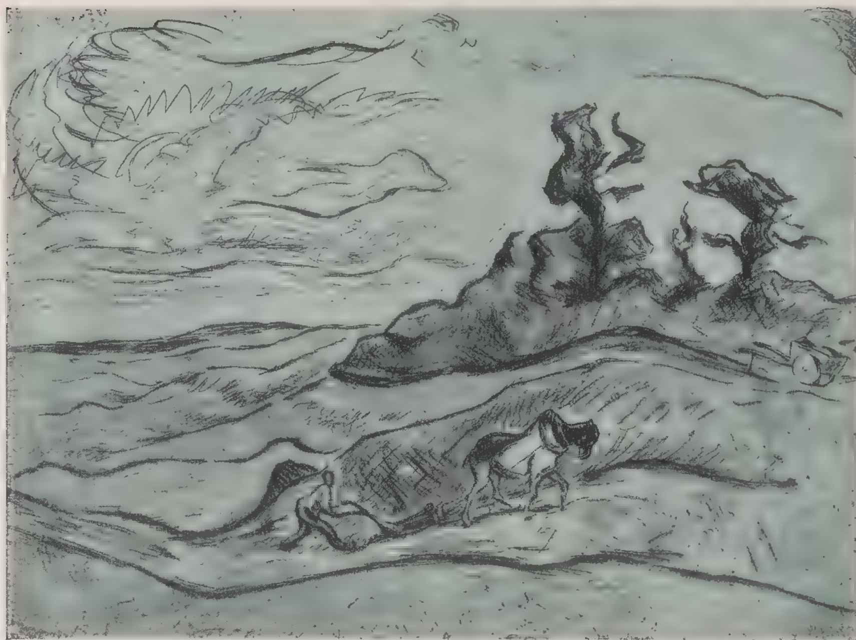
Wilhelm Lehmbruck, Mann und Weib
Radierung 407×239
(Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin)

Es schien, daß dem Holzbildhauer das Material des Holzschnittes angemessener sein müsse als das der Lithographie. Aber während seine mehr teigige als festgefügte Form in der weichen lithographischen Kreide ein natürliches Mittel zeichnerischer Übertragung fand, braucht Barlach im Holzschnitt eine neue Art der Stilisierung, die das Material ebenso kunstvoll wie künstlich aufteilt und eine altertümelnde Neigung, die überhaupt seiner Kunst anhaftet, nochmals deutlicher verrät.

Anders gelangte Wilhelm Lehmbruck — ebenfalls von der Plastik — zu einer zeichnerischen Stilisierung, die sich mehr auf ein allgemein empfundenes Ideal gotischer Schlankgliedrigkeit als auf ein immer erneutes Naturerlebnis gründet. Auch Lehmbrucks Zeichnung wirkt darum leicht einförmig. Er radierte im Grunde immer den gleichen Umriß sehnsüchtig bewegter, gebrechlich zarter Frauengestalten. Er will — im Gegensatz zu Barlach, der mit Vorliebe selbstverfaßte Dramen illustriert, — alles andere als erzählen, und er bleibt auch als Zeichner insofern immer Bildhauer, als ihn allein der Rhythmus eines Körpers, die organische Bindung einer Gruppe interessiert. Um das Technische der graphischen Arbeit ist er dabei wenig besorgt. Er ritzt in die Kupferplatte nicht mehr als einen dünnen Kontur, und den Reiz der Zeichnung findet er allein in dem schönen Schwung der mit empfindsamer Hand geführten Linie.



Ernst Barlach, Kindergrab, 1920
Holzschnitt 240×360
(Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer. Berlin)



Heinrich Nauen, Pflüger
Radierung 240×320
(Mit Genehmigung der Galerien Flechtheim und Gurlitt, Berlin und Düsseldorf)

WEST- UND SÜDDEUTSCHLAND



in Jahrzehnt vor dem Kriege hatte sich das künstlerische Leben Deutschlands wesentlich in Berlin gesammelt. Auch die nicht in der Reichshauptstadt lebten, fühlten doch dort den geistigen Mittelpunkt der neuen Kunst. Selbst München mußte sich in bescheidener Rolle begnügen, und Sonderbestrebungen, wie sie vor allem am Rhein einsetzten, ermangelten der starken führenden Kraft. Der Versuch, den alten Christian Rohlfs als Vater des westdeutschen Expressionismus auszurufen, mußte fehlschlagen, da der noch im hohen Alter wandlungsfähige Künstler doch nur ein Nachahmer jüngerer schöpferischer Meister blieb, und seine stark dekorativ empfundenen Holzschnitte die Schwäche einer nicht zu prägnantem Formausdruck erzogenen Hand verraten. Auch Heinrich Nauen, der als Maler von Van Gogh seinen



Christian Rohlfs, Der verlorene Sohn
Holzschnitt 500×355

Ausgang nahm, erfüllte nicht die Hoffnungen, die in seine tüchtige Begabung gesetzt wurden. Als Radierer begann er im Jahre 1909 mit Versuchen landschaftlicher Darstellung, die von Millets Naturauffassung ebensoviel Anregung zogen wie von Rembrandts Nadelführung. Einflüsse der neuen französischen Kunst leiteten ein paar Jahre darauf zu einem Formalismus, der in einer bewußt den Charakter der Fläche wahrenden Aufteilung der Massen das Ideal zeichnerischer Darstellung erblickt.

Nauen lebt zu sehr in der Farbe, fühlt sich zu sehr als Maler, um in der Radierung mehr als eine nur gelegentlich geübte Nebenbeschäftigung zu erblicken. Und ebenso wie am Rhein, wo Nauen als der typische Repräsentant der neuen Kunst gilt, gelangte in München die Graphik durchaus nicht zu der gleichen Bedeutung wie in Berlin. Karl Caspar, der als Maler die Lehren Cézannes zu einem akademisch brauchbaren System auswertete, hat in einer gelenkigen Zeichnung Szenen der Passion lithographiert ohne diejenige innere Anteilnahme, die einem neuen Ausdruckswollen als Voraussetzung für die Lösung solcher Aufgaben erscheint.

Die gleiche Richtung auf das äußerlich Dekorative, die eine Generation zuvor hier den Jugendstil gezeitigt hatte, ist charakteristisch für die jüngste Phase der Münchener Kunst, die an den Traditionen einer im Kunstgewerbe das letzte Heil suchenden Stilisierung zu kranken scheint. Die Landschaften, die Josef Eberz zeichnet, erschöpfen sich ebenso in einer angenehmen Flächenrhythmik wie die Tiere, die Richard Seewald liebt, in einer primitiven Umrißgestaltung. Und auch Franz Marc, der als Meister der neuen Tiermalerei einen weitreichenden Ruhm erlangte, ist doch nicht eigentlich über die dekorative Geste hinausgelangt, so sehr er in ehrlichem Wollen und ernsthafter Begeisterung auf die typische Form und den starken Ausdruck echter Monumentalität abzielte. Die etwas mageren Lithographien, die er vor der entscheidenden Wendung seiner Kunst zeichnete, verraten bereits den angeborenen Sinn für rhythmische Anmut. In späterer Zeit wandte sich Marc gelegentlich dem Holzschnitt zu. Aber wie seine Malerei flächig ist im Sinne einer rein linearen Stilisierung, nicht einer Bezwingung des Räumlich-Körperlichen in zweidimensionaler Darstellung, so bleibt sein Holz-



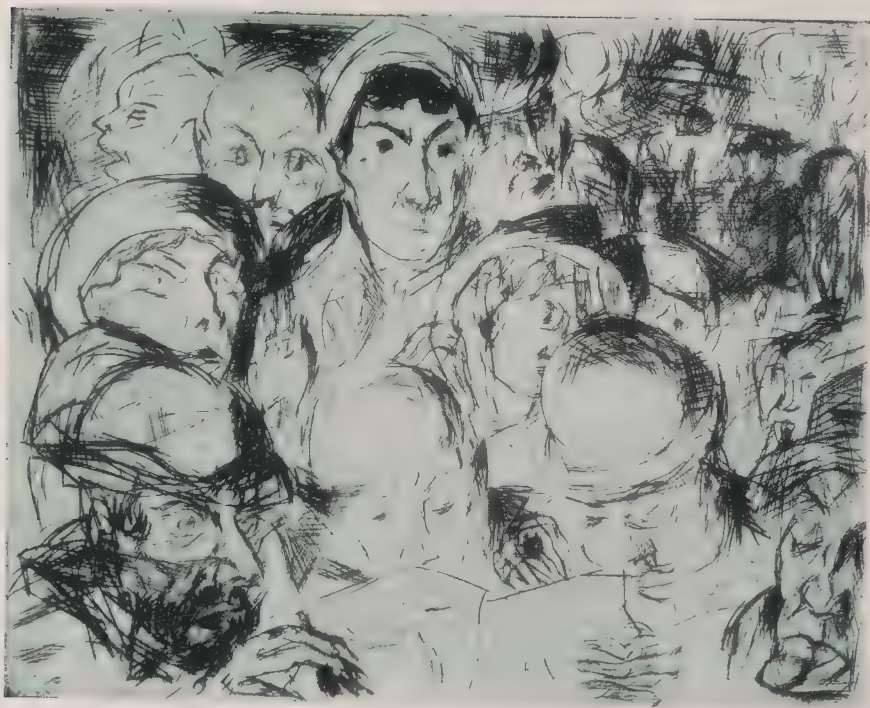
Franz Marc, Pferde
Holzschnitt 220×83

schnitt Silhouette und gleicht dem Scherenschnitt, insofern das Schwarz lediglich als Flächengegensatz dem Weiß des Papieres gegenübersteht und niemals zum Symbol von Farbe und Raum wird.

Marcs Methode des Holzschnitts wurde von Heinrich Campendonk aufgenommen, der dem Stil die endgültige Wendung ins Illustrative gab und in der leicht zu handhabenden Manier eine Anzahl liebenswürdiger Märchenbilder geschaffen hat. Daß hier der Holzschnitt auf demselben Punkte angelangt ist, auf dem einstmals die malerische Bewegung der Münchener „Scholle" zur Begründung eines neuen Kunsthandwerks geführt hatte, ist leicht zu sehen. Gerade in dem handwerklichen Charakter des Holzschnitts selbst war diese Gefahr von allem Anfang begründet. Die verführerische Technik, der viele sich noch spät angeschlossen haben, wurde manchem zum Verhängnis, da gerade sie an die gestaltende Phantasie die höchsten Anforderungen stellt und von der formenden Hand klare Entscheidung fordert.



Heinrich Campendonk, Märchen
Holzschnitt 220×218
(Mit Genehmigung von Zinglers Kabinett, Frankfurt a. M.)



Max Beckmann, Die Kriegserklärung, 1915
Radierung 198×248
(Mit Genehmigung des Graphischen Kabinetts J. B. Neumann, Berlin)

SCHLUSS

s hat in dem raschen Tempo der jüngsten künstlerischen Entwicklung schon manche scheinbare Stilform sich als eine bloße Modeströmung enthüllt, und je mehr eine historische Darstellung der eigenen Gegenwart sich nähert, um so unsicherer wird der Boden, auf dem sie sich bewegt. Nur andeutend kann darum von einem neuen Wirklichkeitsstreben berichtet werden, das im Gegensatz zu der naturfernen Stilisierung des sogenannten Expressionismus in noch merkwürdig krampfhaftem Gebaren sich durchzusetzen sucht. Unter den vielen Ekstatikern der Form oder des Wollens, die durch die Heftigkeit ihrer Gebärden allein von ihrer Bedeutung überzeugen zu können meinen, erhebt



Max Beckmann, Der Abend, 1916
Radierung 233×171
(Mit Genehmigung des Graphischen Kabinetts J. B. Neumann, Berlin)

sich als eine Erscheinung von stärkerem Wuchs Max Beckmann, der nach Jahren einer frühreifen Anfängerschaft verhältnismäßig spät seinen Weg gefunden hat. Beckmann war in der Tradition des spezifisch Berlinischen Impressionismus erwachsen, aber eine ehrgeizige Gesinnung verwies sein Talent von Anfang an auf die bedeutende Aufgabe, die er noch mit den dafür ungeeigneten Mitteln der überkommenen Kunstübung zu lösen suchte. Er gehört zu denjenigen, denen nach einer Zeit der Stilleben- und Landschaftsmalerei der Mensch wieder in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Er erlebt die Großstadt als die natürliche Umwelt des modernen Menschen, empfindet beinahe schmerzhaft das Geheimnisvolle in der räumlichen Berührung einander fremder Individuen.

Eine Passion, die Beckmann im Jahre 1911 lithographierte, ist noch ohne stärkere innere Anteilnahme gezeichnet. Erst während des Krieges fand er, nicht unberührt von manchem äußeren Einfluß der mittlerweile erstarkten neuen Kunst, seinen Stil einer immer etwas gewaltsamen und das Grausame absichtsvoll suchenden Menschendarstellung. In demselben Maße wie Beckmanns Phantastik sich von dem rein Erlebnishaften ihrer früheren Äußerungsform ablöst, nimmt sie die Wendung zu einer das Groteske streifenden Wirklichkeitstreue im Einzelnen, um aus dem Kontrast, der nicht selten auf die primitiven Formen altdeutscher Malerei zurückgreift, beinahe schreckhafte Wirkungen zu ziehen. In Ansammlungen von Gesichtern, wie sie hundert Jahre zuvor Boilly in harmlos psychologischem Interesse gezeichnet hatte, wird ein

typischer Ausdruck in vielfacher Abwandlung bis zur äußersten Verzerrung gesteigert. Beckmanns Deformation hat immer etwas Krampfhaftes, aber sie gründet sich auf eine nicht gewöhnliche Kenntnis der natürlichen Erscheinung, und der Drang zu einem neuen Verismus findet in seiner ursprünglichen Veranlagung wie in seinem Entwicklungsgange eine Erklärung, die ihn von dem Verdacht absichtsvoll sensationslüsterner Wendung freisprechen kann.

Beckmanns selbst im Grotesken immer humorlos ernsthafte Kunst erscheint in ihrer letzten Form nicht unbeeinflußt durch den Typus der gleichzeitigen Karikatur, den George Grosz geschaffen hat. Auch seiner Härte fehlt jeder befreiende Zug. Auch in Grosz' Zeichnung verbindet sich ein starker Wirklichkeitsdrang mit einem Hang zu äußerster Verzerrung. Er bedient sich der Mittel einer scheinbar primitiven Zeichenkunst, die unter seinen Händen zum ausdrucksfähigen Instrument wird. Es ist ein „blutiger Ernst“



George Grosz, Der Verbrecher
Lithographie 252×203

— so nannte er selbst eine seiner kurzlebigen Zeitschriften — in diesen Karikaturen, in denen Militarismus und Schiebertum mit einem wahrhaft grausamen Hohn verfolgt werden. Der Kulturhistoriker, der in der französischen Lithographie der Zeit um 1820 ein so reiches Material fand, sieht sich um 1920 allein auf diese jüngste Karikatur verwiesen, in der die Kunst entschlossen eine neue Wendung zur Wirklichkeit zu nehmen scheint.

Unklar noch zeichnen sich in dem vielfach verschlungenen von anspruchsvollem Snobismus und leerem Artistentum überall durchsetzten Kunstbetrieb der letzten Jahre die Wege ab, die aus dem Gestrüpp der Richtungen und den theoretischen Verstiegenheiten, die kleinen Talenten zu rascher Scheinbedeutung verhelfen, herauszuführen vermögen. Es bleibt ein gewagtes Unternehmen, mitten in das Chaos des Werdenden hineingreifend, Linien zu zeichnen, die erst kommende Wege der Entwicklung bestätigen — vielleicht auch widerlegen werden. Aber eine geschichtliche Darstellung, deren Aufgabe es war, so nahe an die Gegenwart heranzuführen, durfte vor den jüngsten Erscheinungen nicht haltmachen, auch auf die Gefahr hin, das Bild eindeutig historischen Geschehens mit dem großen Fragezeichen abzuschließen, das am Tore der Zukunft geschrieben steht.



Rudolf Grossmann, Aus Andersens Märchen, 1921
Lithographie 50×70

VERZEICHNISSE



Camille Corot, Gebirgssee
D. 4 Radierung 110×170

LITERATUR-VERZEICHNIS

Die Techniken des Bilddrucks

Lalanne, Maxime. Traité de la Gravure à l'eau forte. Paris o. J.

Hamerton, P. G. The Etcher's Handbook. London 1875 (2)

Herkomer, Hubert. Etching and Mezzotint Engraving. London 1892

Köhler, S. R. Etching, its technical processes. New York und London 1885

Köhler. Old and modern methods of engraving. Boston 1894

Villon, A.-M. Nouveau Manuel complet du Graveur. Paris 1894

Singer, H. W. u. Strang, William. Etching, Engraving and the other methods of Printing Pictures. London 1897

Ziegler, W. Die Techniken des Tiefdruckes. Halle 1901

Struck, H. Die Kunst des Radierens. Berlin (1908)

Preißig, V. Zur Technik der farbigen Radierung. Leipzig 1909

(Rapp, H.) Das Geheimnis des Steindrucks. Tübingen 1810

Senefelder, A. Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey. München 1818

Engelmann, G. Manuel du Dessinateur lithographe. Paris 1822

Hullmandel, C. The Art of Drawing on Stone. London (1824)

Engelmann, G. Traité théorique et pratique de Lithographie. Paris 1839

Weishaupt, H. Das Gesamtgebiet des Steindrucks. Weimar 1865 (4)

Neuburger, F. Der Farbendruck auf der Steindruckpresse. Berlin (1867)

Mellério, A. La Lithographie originale en Couleurs. Paris 1898

Herkomer, Hubert. A certain phase of Lithography. London 1910

Chatto and Jackson, A treatise of wood-engraving. London 1839

Schasler, M. Die Schule der Holzschneidekunst. Leipzig 1866

Blau,F.R.Holzschnittechnik.Straßburg1912

Geschichte des Bilddrucks

Die graphischen Künste (Zeitschrift), Wien seit 1879

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Herausgegeben von C. v. Lützow. Wien 1887—1903
I. Der Holzschnitt
II. Der Kupferstich
III. Die Radierung
IV. Die Lithographie

Hamerton. P. G. Etching and Etchers. London 1868

Saint-Arroman, Raoul de. La Gravure à l'Eau-forte. Essai historique. Paris 1876

Hind. A. M. A short history of engraving. London 1908

Lützow, C. v. Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts. Berlin 1891

Zilcken, Ph. Peintres Hollandais modernes. Amsterdam 1893

Singer, H.W. Der Kupferstich. Bielefeld und Leipzig 1904

Ferchl, F. M. Übersicht der einzig bestehendenvollständigenIncunabeln-Sammlung der Lithographie. München 1856

Pietsch, L. A. Senefelder. Erfinder der Lithographie. Berlin 1871

Bouchot. H. La Lithographie. Paris (1895)

Pennell, J. u. E. R. Lithography and Lithographers. London 1898

Gräff, Walter. Die Einführung der Lithographie in Frankreich. Heidelberg 1906

Champfleury. Histoire de la Caricature moderne. Paris (1884)

Pennell, J. Die moderne Illustration. Leipzig (1895)

Kutschmann, Th. Geschichte der deutschen Illustration, Goslar und Berlin (1899)

Linton. W. J. The History of Wood-Engraving in America. Boston 1882

White, G. English Illustration „The Sixties": 1855—1870. Westminster 1897

Champfleury. Les Vignettes romantiques. Paris 1883

Osborn, M. Der Holzschnitt. Bielefeld und Leipzig 1905

Westheim, P. Das Holzschnittbuch. Potsdam 1921

Singer, H. W. Die moderne Graphik. Leipzig 1914

Hartlaub, G. Die neue deutsche Graphik. Berlin 1920

Pfister, K. Deutsche Graphiker der Gegenwart. Leipzig 1920

Handbücher für Sammler und Kataloge

Andresen, A. Die deutschen Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts. 5 Bände. Leipzig 1866—1877

Dieses Werk enthält eine Reihe von Œuvre-Katalogen einzelner Künstler, wie C. J. Dahl, W. v. Kobell, J. A. Koch, Ch. Morgenstern, J. C. Reinhart.

Andresen, A. Handbuch für Kupferstichsammler. Leipzig 1870—1873. Ergänzungsheft von J. E. Wessely. Leipzig 1885.

Apell, Aloys. Handbuch für Kupferstich-Sammler. Leipzig 1880

Hippert, T. und Linnig, J. Le Peintre-graveur hollandais et belge du XIXme siècle. Brüssel 1879

Béraldi, H. Les Graveurs du XIXe-siècle. Paris 1885—1892

Dieses zwölfbändige Werk enthält biographische Notizen und kurze Œuvre-Verzeichnisse zahlreicher Künstler in alphabetischer Reihenfolge, u. a. V. Adam, A. Appian, E. de Beaumont, E. Bléry, F. Bracquemond, Th. Chassériau, N. Diaz, G. Doré, J. Gigoux, Grandville, J. B. und E. Isabey, A. und T. Johannot, M. Lalanne, A. Mouilleron, E. J. Pigal, C. Pissarro, J. F. Raffaelli, Th. Ribot, E. Swebach, J. J. Tissot, Ch. J. Traviés, C. und H. Vernet, Ch. A. Waltner.

Delteil, Loys. Le Peintre-graveur illustré. Paris seit 1906

Bisher sind 11 Bände erschienen, im nachfolgenden Verzeichnis als „Delteil“ zitiert.

Brivois, J. Bibliographie des Ouvrages illustrés du XIXe siècle. Paris 1883

Vicaire, G, Manuel de l'Amateur de livres du XIXe siècle. Paris 1894

Œuvre-Kataloge und Monographien

Veraltete und unvollständige Œuvre-Kataloge, die durch neuere Werke ersetzt sind, wurden im allgemeinen nicht angeführt. Von Monographien sind nur solche aufgenommen, die besondere Auskunft über das graphische Werk bieten.

Achenbach. Die Graphik A. Achenbachs etc. Ausstellung. Düsseldorf 1916

Barye. Delteil VI

Bellangé, J. Adeline, H. B. et son œuvre. Paris 1880

Bewick, Catalogue of Works illustrated by Thomas and John Bewick. London 1851
Dobson, A., Th. Bewick and his pupils. London 1889

Blake. Gilchrist, Life of W. Blake. London 1863
Ellis and Yeats, the works of W. Blake. London 1893
Richter, W. Blake. Straßburg 1906
Russell, W. Blake. London 1912

Blechen. Kern, K, Blechen. Berlin 1911

Bloch. Thiele, C. Bloch. Kopenhagen 1898

Boehle. Schrey, F. Boehle. Frankfurt 1914

Boilly, H. Harrisse, L. L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe. Paris 1898

Bolt. Verzeichnis seiner Kupferstiche. Berlin 1794

Bone. Dodgson, Etchings and Dry points by M. Bone. London 1909

Bonington. Bouvenne, Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de R. P. Bonington. Paris 1873

Boucher-Desnoyers. Halevy, B-Desnoyers, Paris 1860

Brangwyn. Newbolt, the etched work of F. Brangwyn. London 1908
Catalogue of the etched work of F. Brangwyn. London 1912

Brévière, Adeline, L. H. Brévière. Rouen 1876

Buhot. Bourcard, F. Buhot. Paris 1899

Busch. Vanselow, Die Erstdrucke und Erstausgaben der Werke von W. Busch. Leipzig 1913

Calamatta. Alvin, L. Calamatta. Brüssel 1882

Cameron. Rinder, D. Y. Cameron. Glasgow 1912

Carriére. Delteil VIII

Carstens. Alten, F. v., Versuch eines Verzeichnisses der Werke von J. A. Carstens. Oldenburg 1866

Cham. Ribeyre, Cham, sa vie, et son œuvre. Paris 1884

Charlet. La Combe, Charlet, sa vie, ses lettres. Paris 1856

Chassériau, Chevillard, Th. Chassériau, un peintre romantique. Paris 1893

Corinth. Schwarz, Das graphische Werk von L. Corinth. Berlin 1917
Corot. Delteil V
Cotman. L. Binyon, the life and work of J. S. Cotman. London 1903 (Studio)
Crome. Theobald, Cromes Etchings. London 1906
Cruikshank. Douglas, the works of G. Cruikshank. London 1903
Daubigny. Delteil XIII. Henriet, C. Daubigny et son œuvre gravé. Paris 1875 (1) 1878 (2)
Daumier. Hazard et Delteil, Catalogue de l'œuvre lithographié de H. Daumier. Paris 1904
Rümann, H. Daumier. München 1914
Debucourt. Fenaille, l'œuvre gravé de P. L. Debucourt. Paris 1898
Decamps. Moreau, Decamps et son œuvre. Paris 1879
Degas. Delteil IX
Delacroix. Delteil III
Denon. de la Fizelière, V. Denon. Paris 1883
Diaz. Hédiard, N. Diaz. Paris
Doré. Duplessis, Catalogue des dessins etc. de Gustave Doré exposés... Mars 1885
Rümann, G. Doré. München 1921
Dupré. Delteil I
Ensor. Garvens-Garvensburg, J. Ensor Hannover 1913
Colin. J. Ensor. Potsdam 1921
Erhard. Apell, Das Werk von J. C. Erhard. Dresden 1866
Nachtrag dazu Leipzig 1875
Fantin-Latour, Hédiard, Catalogue de l'œuvre lithographique. Paris 1906
Forain. Guérin. J. L. Forain, Lithographe. Paris 1910
Guérin, J. L. Forain, Aquafortiste. Paris 1912
Führich. Dreger, J. Führich. Wien 1912
Gampert. Verzeichnis der Radierungen von Dr. O. Gampert. München 1912
Gavarni. Armelhault et Bocher, l'œuvre de Gavarni. Paris 1873
Geddes. Laing, Etchings by Wilkie and Geddes. Edinburgh 1875
Dodgson, C. The etchings of A. Geddes. Walpole Society Vol. V. 1917
Genelli. R. Corwegh, B. Genelli. Leipzig 1912
Géricault. Clément, Géricault. Paris 1868
Gigoux. Estignard, J. Gigoux. Besançon-Paris 1895
Gillray. Wright, Gillray. London 1851
Goulding. Hardie, F. Goulding, Stirling 1910
Goya. Hofmann, F. de Goya. Katalog seines graphischen Werkes. Wien 1907
Beruete y Moret. Goya grabador. Madrid 1918
Greiner. Vogel, O. Greiners graphische Arbeiten. Dresden 1917
Haden. Harrington, the engraved work of Sir F. Seymour Haden. Liverpool 1910
Höfel. Wünsch, B. Höfel. Wien 1910.
Hosemann, Brieger, T. Hosemann, mit Katalog von Hobrecker. München 1920
Huet. Delteil VII
Jacque. Guiffrey, L'œuvre de Ch. Jacque. Paris 1866
Ingres. Delteil III
Jongkind. Delteil I
Israëls. Hubert, De Etsen von J. Israëls. Amsterdam (1909)
Keene. J. Pennell, the work of Ch. Keene. London 1897
Klein. Jahn, das Werk von J. A. Klein. München 1863
Klinger. Singer, M. Klinger, Radierungen usw. Berlin 1909
Kokoschka. Westheim, O. Kokoschka. Potsdam 1918

Kollwitz. Sievers, Die Radierungen u. Steindrucke von K. Kollwitz. Dresden 1913
Kriehuber. W. v. Wurzbach, J. Kriehuber. Katalog. München 1902
Krüger. M. Cohn, F. Krüger, Dissertation. Breslau 1909
Larsson, Romdahl, A. Larssons Etsninger. Stockholm 1912
Legrand. Ramiro, L. Legrand. Paris 1896
Legros. Malessis et Thibaudeau, Catalogue raisonné de l'œuvre de A. Legros Paris 1877
Leheutre. Delteil XII
Lehmbruck. Westheim, W. Lehmbruck. Potsdam 1919
Leibl. Gronau, Leibl. Bieleleld und Leipzig 1901
Lemud. Bouvenne, A. de Lemud. Paris 1881
Liebermann, Schiefler, Das graphische Werk von M. Liebermann. Berlin 1907 (1) 1914 (2).
Friedländer, M. Liebermanns graphische Kunst. Dresden 1920
Longhi. Beretta, Vita del Cav. G. Longhi. Mailand 1837
Lugo. Beringer, E. Lugo. Mannheim 1912
Lunois. E. Darier, A. Lunois. Paris (1903)
Manet. Moreau-Nélaton, Manet, graveur et lithographe. Paris 1906
Maris, J. und M., Zilcken, Peintres hollandais modernes. 1893
Mauve. Zilcken, Peintres hollandais modernes 1893.
Menzel. Dorgerloh, Verzeichnis der durch Kunstdruck vervielfältigten Arbeiten A. Menzels. Leipzig 1896
W. Kurth, Menzels graphische Kunst. Dresden 1920
E. Bock, Menzels graphisches Werk. Erscheint 1922
Meryon. Delteil II
Millet, Delteil I
Monnier. Champfleury, H. Monnier. Paris 1889
Munch. Schiefler, Verzeichnis des graphischen Werkes E. Munchs. Berlin 1907
Nolde. Schiefler, Das graphische Werk E. Noldes. Berlin 1911
Pechstein. Fechter, das graphische Werk M. Pechsteins. Berlin (1921)
Pettenkofen. A. Weixlgärtner, A. Pettenkofen. Wien 1916
Pocci. Dreyer, F. Pocci. München und Leipzig 1907
Preller. Ruland, Die Radierungen F. Prellers. Weimar 1904
Prudhon. Goncourt, Catalogue raisonné de l'œuvre de P. P. Prudhon. Paris 1876
Raffaelli. A. Alexandre, J. F. Raffaelli, Peintre, graveur et sculpteur. Paris 1909
Raffet. Giacomelli, Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux-fortes. Paris 1862
Read. Catalogue of Etchings by D. C. Read. Salisbury 1832
Redon. Mellério, O. Redon. Paris 1913
Rethel. Ponten, A. Rethel (Klassiker der Kunst, 17). Stuttgart und Leipzig 1911
Richter. Hoff, A. L. Richter. Dresden 1877
Neuauflage, bearb. von K. Budde. 1922
Singer, Kritisches Verzeichnis der Radierungen von A. L. Richter. Dresden 1913.
Nachtrag hierzu von K. Budde. Leipzig 1913
Rivière. Toudouze, H. Rivière. Paris 1907
Rodin. Delteil VI
Rops. Ramiro, Catalogue de l'œuvre gravé de F. Rops. Brüssel 1893
Ramiro, Supplément au Catalogue. Paris 1895
Ramiro, l'œuvre lithographié de F. Rops. Paris 1891
Mascha, F. Rops und sein Werk.

Rops. München (1910)
Rousseau. Delteil I
Runge. A. Aubert, Runge und die Romantik. Berlin 1909
Schadow. Friedländer, G. Schadow. Stuttgart 1890
Schinnerer. Gorm, A. Schinnerer. Sein graphisches Werk. München 1915
Schwind. Weigmann, Schwind (Klassiker der Kunst, 9.)
Stuttgart und Leipzig (1906)
Shannon. Ricketts, A Catalogue of Mr. Shannons Lithographs. London 1898 (1) 1912 (2)
Slevogt. Waldmann, M. Slevogts graphische Kunst. Dresden 1921
Speckter. Ehmcke, O. Speckter. Berlin 1920
Stauffer-Bern. Lehrs, K. Stauffer-Bern. Ein Verzeichnis seiner Radierungen und Stiche. Dresden 1907
Steinlen. Crauzat, l'œuvre gravé et lithographié de Steinlen. Paris 1913
Stothard. Bray, Life of T. Stothard. London 1851
Strang. Binyon, W. Strang, Catalogue of his etched work. Glasgow 1906 (1) 1912 (2)
Thaeter, A. Thaeter, Julius Thaeter. Frankfurt 1887
Thoma. Beringer. H. Thoma, Griffelkunst. Frankfurt 1916
Thoma, Tannenbaum, H. Thomas graphische Kunst.
Dresden 1920
Toulouse-Lautrec. Delteil X—XI
Turner. Ch. Whitman, Ch. Turner. London 1907
Turner, W. Rawlinson, Turners Liber Studiorum. London 1878 (1) 1906 (2)
Vallotton. Meier-Graefe, F. Vallotton. Berlin—Paris 1898
Welti. Wartmann, A. Welti. Zürich 1912 (1) 1913 (2)
Wenban. Weigmann, S. L. Wenban. Kritisches Verzeichnis. Leipzig 1913
Whistler. Pennell, E. R. und J., Whistler. London 1908
Mansfield, H., A. descriptive Catalogue. Chicago 1909
Kennedy, E. G., The etched work of Whistler. New York 1910
Way, T. R., Whistlers Lithographs. London 1905
Zeising, W. Singer,
Verzeichnis seiner Radierungen etc. Dresden (1919)
Zilcken, Ph. Pit, A., Catalogue descriptif des Eaux-fortes de Ph. Zilcken. Amsterdam 1918
Zorn. Delteil IV. Apslund, Zorn. Stockholm 1921

VERZEICHNIS DER INITIALEN UND ZIERSTÜCKE

Seite

183 Morten, T. Buchstabe M aus Swift, Gulliver's Travels. London. Holzschnitt 68×52

189 Harvey, William. Buchstabe A aus Henderson, History of Wines. 1824 Holzschnitt 28×27

192 Menzel, Adolph. Buchstabe J aus Kugler, Geschichte Friedrichs d. Großen. Leipzig 1846. D 816. Holzschnitt von Friedrich Müller 41×55

196 vgl. S. 134

208 Gagniet. Buchstabe A aus „Les Français peints par eux-mêmes". II. Paris 1840. Holzschnitt von Loiseau 42×40

216 Morten, T. Buchstabe T aus Swift, Gulliver's Travels. London. Unter Benutzung von Rethels: Auch ein Totentanz. Holzschnitt 60×50

225 Menzel, Adolph. Buchstabe N aus Kugler, Geschichte Friedrichs d. Großen. Leipzig 1846. D. 875. Holzschnitt von Wilhelm Georgy 47×49

247 Richter, Ludwig. Buchstabe E aus „Die schwarze Tante". 1848. H 1318. Holzschnitt 42×37

253 vgl. S. 46

263 Menzel, Adolph. Buchstabe D aus Kugler, Geschichte Friedrichs d. Großen. Leipzig 1840. D 970. Holzschnitt 45×33

266 vgl. S. 50

273 Gagniet. Buchstabe A aus „Les Parisiens peints par eux-mêmes". II. 1840. Holzschnitt von Guilbaut 42×42

276 Émy. Buchstabe B aus „Les Français peints par eux-mêmes". II. 1840. Holzschnitt von Stypulkowski 40×41

283 vgl. S. 65

299 Haden, F. S. Die Hände des Künstlers. H. 160. Radierung 140×213

308 Whistler. Adler. 1887. K 312. Radierung 64×44

Seite

319 vgl. S. 183

330 Strang, William. Moti Guj, aus den Illustrationen zu Kiplings Schriften. 1900. B. 388. Radierung 138×169

335 vgl. S. 53

343 Daumier, Honoré. Buchstabe S aus Sylvius, Physiologie du Poète. 1841. R 284. Holzschnitt von Birouste 34×38

348 Manet, E. Schwalbe, aus Cros, Le Fleuve. 1874. MN 30. Radierung 35×54

367 Gagniet. Buchstabe A aus „Les Français". Province I. 1841. Holzschnitt von Lavieille 38×38

372 Slevogt, Max. Buchstabe N aus dem „Lederstrumpf". 1909. Lithographie 50×55

381 Slevogt, Max. Buchstabe D aus dem „Lederstrumpf". 1909. Lithographie 50×54

388 Toulouse-Lautrec. Totenkopf aus Clémenceau, Au pied du Sinaï. D 320. Lithographie 30×50

397 Speckter, Otto. Buchstabe D aus Groth, „Quickborn". 1856. Holzschnitt 82×32

407 vgl. S. 172

415 Larsson, Carl. Selbstbildnis. Radierung 59×40

425 vgl. S. 192

428 Leibl, W. Bäuerin. G 14. Radierung 55×55

432 vgl. S. 225

436 Klinger, Max. Buchstabe D. 1889. S 295. Radierung 148×70

441 Klinger, Max. Buchstabe M. S 296. Radierung 53×47

451 Klinger, Max. Exlibris Leo Liepmannssohn. 1879. S 312. Radierung 32×58

453 Slevogt, Max. Aus dem Liederbuch. Lithographie 17×114

454 Seewald, Richard. Buchstabe Z aus Gellerts Fabeln. 1920. Holzschnitt 98×74

Seite

463 Slevogt, Max. Buchstabe E. Aus dem „Lederstrumpf". 1909. Lithographie 50×54

466 Corinth, Lovis. Buchstabe D. Lithographie 300×250

471 Liebermann, Max. Buchstabe D aus Goethes Novelle. Holzschnitt von O. Bangemann 44×28

480 Corinth, Lovis. Buchstabe A. Lithographie 290×235

487 Slevogt, Max. Buchstabe E aus dem „Lederstrumpf". 1909, Lithographie 50×54

501 Liebermann, Max. Buchstabe E aus Kleist. Kleine Schriften. 1917. Lithographie 36×45

Seite

511 Schmidt-Rottluff, Karl. Buchstabe I. Holzschnitt 80×43

517 Schmidt-Rottluff, Karl. Buchstabe G. Holzschnitt 80×48

528 Derain, André. Buchstabe L aus G. Apollinaire, Enchanteur pourrissant. Holzschnitt 115×38

533 Corinth, Lovis. Buchstabe E aus „Das hohe Lied". 1911. Farbenlithographie 180×110

537 Schmidt-Rottluff, Karl, Buchstabe D. Holzschnitt 73×47

555 Seewald, Richard. Buchstabe E aus Gellerts Fabeln. 1920. Holzschnitt 95×73

559 Seewald, Richard. Buchstabe E aus Gellerts Fabeln. 1920. Holzschnitt 95×80



Max Slevogt, Aus Cortez, Die Eroberung Mexicos. 1919
Lithographie 47×60



Adolph Menzel, Aus den Illustrationen zu den Werken Friedrichs II.
D 1131 Holzschnitt von Hermann Müller 69×114

KÜNSTLER-VERZEICHNIS

Die durch Schrägdruck hervorgehobenen Seitenzahlen bezeichnen die Stellen, an denen der Künstler eingehender behandelt ist. Die Sterne verweisen auf die Abbildungen.

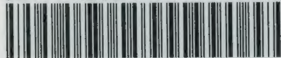
Seite

Seite



Adolph Menzel, Aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen. 1840
D. 1032 Holzschnitt 50×76

Druck von A. Wohlfeld, Magdeburg



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01778 5532